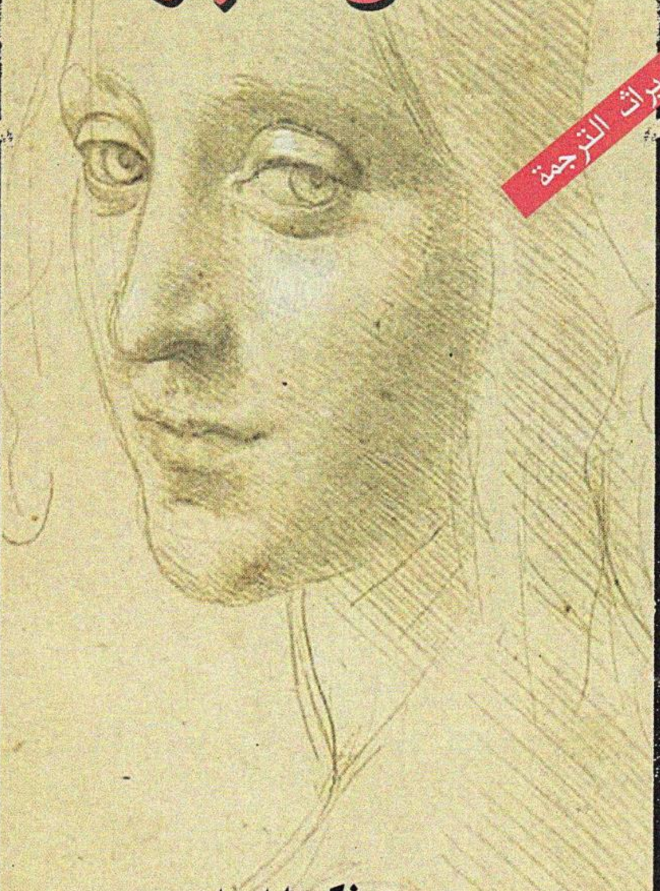
المركز القومى للترجمة

جون ديوى

الفن خبرة



ميراث الترجمة

ترجمة: زكريا إبراهيم

مراجعة وتقديم: زكى نجيب محمود

تقديم هذه الطبعة: سعيد توفيق

المشروع القومى للترجمة

1822

الفن خبـرة

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ بإشراف: جابر عصفور

إشراف: فيصل يونس

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1822
- الفن خبرة
- چــون ديوى
- زكريا إبراهيم
- زكى نجيب محمود
- سعيد توفيق
- 2011

هذه ترجمة كتاب:

Art as Experience
by: John Dewey

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

الفن خبرة

تـــألـــيف: چــون ديـــوى

تـــرجـمة: زكــريا إبــراهــيم

مراجعة وتقديم: زكى نجيب محمود

تقديم هذه الطبعة

ســعيد تــوفــيق

2011

ديوى، چون، ١٨٥٩ ـ ١٩٥٢ .
الفن خبرة/ تأليف: چون ديوى؛ بترجمة: زكريا ابراهيم؛ مراجعة وتقديم: زكى نجيب محمود . ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١ .
٦٤٠ص : ٢٤سم . ـ (المشروع القومى للترجمة)
تدمك ٣ ٨٥٣ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الفن.
أ ـ إبراهيم، زكريا (مترجم)
ب ـ محمود، زكى نجيب (مراجع ومقدم)
ء ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٧٠١٨/ ٢٠١١
I. S. B. N 978 - 977 - 421 -853- 3
ديوى ٧٠٠

مقدمة الطبعة الجديدة

بقلم: سعيد توفيق(*)

(*) كاتب وناقد ـ أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال بآداب القاهرة.

لا شك أن المرء يشعر بالاستحياء حينما يشرع فى كتابة مقدمة لكتاب مترجم سبق أن كتب أستاذه مقدمةً له، ويزداد هذا الحياء حينما يكون صاحب هذه المقدمة هو زكى نجيب محمود، وحينما يكون المترجم هو زكريا إبراهيم، وحينما يكون المؤلف نفسه هو الفيلسوف الكبير چون ديوى. ولكن لابد للمرء الذى يجد نفسه فى هذا الموقف من أن يردد بينه وبين نفسه تلك المقولة التى تُقَال عادةً: "لا حياء فى العلم"؛ فربما أضاف التلميذ شيئًا إلى ما قاله أستاذه، خاصةً أن ما قاله الأستاذ - على عمقه وألمعيته - يرجع إلى عهد بعيد، وقد جرى على ميدان البحث الجمالى منذ ذلك العهد ما جرى من تطورات تتيح لنا أن ننظر إلى موضوع هذا البحث فى "الخبرة الجمالية" أو "خبرة الفن" نظرة أخرى. وقد قُدِّر لكاتب هذه السطور أن ينشغل أيضًا بالخبرة الجمالية التى كانت موضوعًا لرسالته للدكتوراه، ولكن من منظور فلسفى مغاير للمنظور الذى يتبناه مؤلف هذا الكتاب، فلعل هذا يعيننا على أن ننظر فيما يقوله الفيلسوف هنا وفى ذهننا رؤى أخرى. حقًا إن غايتنا من هذه المقدمة هى الإخلاص للفيلسوف، وتوضيح رؤيته للقارئ، بحيث يسهل عليه فهم هذا الكتاب والإحاطة بجوانبه المختلفة حتى قبل أن يُقدِم على مطالعته؛ ومع ذلك فإن مهمتنا هنا لا تنحصر فى مجرد إلقاء الضوء على ما يقوله الفيلسوف العظيم مؤلف هذا الكتاب، وإنما تتطرق أيضًا إلى فهم ما يقوله فى مواجهة ما يقول به غيره؛ وبالتالى نستطيع أن نفهم موقف الفيلسوف هنا فى سياق البحث الجمالى. وسوف نحاول الكشف عن رؤية ديوى للفن من خلال تناول الأفكار الرئيسة التى توجهها، وهذا ما سوف نجمله فيما يلى.

الطابع العملى للخبرة الفنية

الواقع أن نظرية چون ديوى الجمالية التى أودعها كتابه الذى بين أيدينا بعنوان الفن خبرةً، تعد من النظريات الكبرى فى ميدان البحث الجمالى: لأنها نظرية لها تفردها وصوتها الخاص، فضلاً عن خصوبتها وثرائها فى تفسيرها لكثرة من ظواهر الفن. غير أن نظرية ديوى الجمالية ينبغى فهمها أولاً فى سياق فلسفته العامة، وهى فلسفة تنتمى فى النهاية إلى ما يعرف بالمذهب البراجماتى pragmatism الذى يعنى الفلسفة العملية. وهى فلسفة نشأت وترعرت فى أمريكا، وتحديداً فى الولايات المتحدة الأمريكية خلال النصف الأول من القرن العشرين، على يد أقطابها من أمثال شارلز ساندرز بيرس Charles S. Pierce ووليم چيمس W. James وچون ديوى. والحقيقة أن هذا المذهب يفسر لنا الكثير من طبيعة الثقافة الأمريكية التى تتجلى فى شتى مناحى الحياة، كما نجدها حتى يومنا هذا. وفحوى هذا المذهب أن صدق الأفكار أو حقيقة المعتقدات، إنما هو أمر يتوقف على نتائجها العملية فى الحياة، وهذا واضح حتى فى كلمة "البراجماتية" ذاتها المشتقة من الكلمة اليونانية "براجما" pragma التى تعنى "فعل" أو "عمل" أو "سلوك". فالأفكار والمعتقدات التى لا يترتب عليها فعل أو سلوك أو نتائج عملية هى أفكار ومعتقدات بلا قيمة. طالما أنها ليس لها نتائج نفعية أو عملية تعيننا على النجاح فى الحياة. وهذا يعنى ـ بلغة ديوى ـ أن الأفكار ليست مجرد "خبرات نظرية" تحيا على مستوى العقل التأملى المجرد، وإنما هى "خبرات عملية"، أى نوع من النشاط العملى أو التجريب الذى يسعى الإنسان من خلاله إلى التوافق مع بيئته، والتغلب على العوائق التى تواجهه فى سعيه هذا؛ وبذلك فإن الخبرات ليست سوى محاولات لاستخدام الأفكار والمعتقدات باعتبارها ممارسات عملية، أى باعتبارها "أدوات" أو "ذرائعَ" تعيننا على النجاح فى الحياة من خلال التوافق مع البيئة التى نحيا فيها. وذاك هو المعنى المشترك بين الخبرات جميعًا، بما فى ذلك الخبرة الجمالية أو خبرة الفن ذاتها.

وهذا يعنى أن خبرتنا بالفن لا تختلف فى جوهرها عن سائر الخبرات على اختلاف موضوعاتها. ومن ثم، فإن الأعمال الفنية ـ التى هى موضوع الخبرة

الفنية أو الجمالية - لا يمكن النظر إليها باعتبارها شيئًا مختلفًا ومستقلاً عن سائر الموضوعات الأخرى لخبراتنا العملية؛ فالأعمال الفنية لا يمكن النظر إليها باعتبارها مستقلة عن ظروف نشأتها وممارستها فى التجربة العملية؛ لأن هذا من شأنه أن يخلق حجابًا أو ستارًا معتمًا حول مدلولها العام، وهذا هو ما تفعله النظرية الجمالية. ومن الواضح منذ البداية أن ديوى ينتقد النظرية الجمالية التى تأسست فى العصر الحديث، باعتبارها قد عمدت إلى عزل الفن عن سياقه الاجتماعى والتاريخى؛ وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم الخبرة الجمالية باعتبارها ليست مجرد متعة جمالية بالعمل بمعزل عن سياقه الاجتماعى والتاريخى؛ فلكى نتأمل المعبد اليونانى على سبيل المثال، لا بد أن ينصرف نظرنا عن البناء نفسه، لنتأمل أو نستحضر فى أذهاننا أهل اليونان القدماء - الذين كانوا يستخدمون المعبد - بصخبهم ونقاشهم وحسهم المدنى الذى كان يختلط عندهم بالديانة المدنية. فقد شيدوا هذا البناء، لا ليكون عملاً فنيًا، بل ليكون مجرد نصب تذكارى مدنى يعبر عن حاجتهم وإشباع رغباتهم التى من أجلها شيدوه. ومن هذه الناحية، فإن الخبرة الفنية لا يمكن اختزالها فى مفهوم المتعة الجمالية، وهى لا تختلف عن غيرها من خبرات الحياة العادية؛ لأن خبرات الحياة هى أيضًا نشاط يهدف إلى تحقيق غايات، وإن كان لا يخلو من الحس الجمالى. ويكفى أن نستعرض هنا ذلك المثال الذى يذكره فى الفصل الأول من كتابه، حينما يبين لنا كيف تمتزج الخبرة الجمالية بخبرة الحياة العادية التى يمكن أن تحدث فى النشاط الحياتى اليومى للإنسان؛ فالشخص الذى يجلس إلى المدفأة منهمكًا فى تأريث النار وزيادة سعيرها، هو شخص قد انشغل بالتأكيد فى نشاط عملى من أنشطة الحياة، حينما سعى إلى تحريك قطع الوقود فى المدفأة بهدف تأريث النار وزيادة سعيرها. ولكن من المؤكد مع ذلك أنه يكون مأخوذًا بسحر تلك الحركة اللونية الزاهية التى تجرى أمام ناظريه؛ حركة التغير التى يشهدها بعينيه، ويشارك فيها بخياله. إن هذا ليصدق على كثير من خبرات حياتنا اليومية التى تمتزج بالفنى والجمالى، حتى حينما نرتدى ملابسنا فى الصباح وننتقى ألوان ثيابنا المتناسقة!

وإذا كان الطابع العملى يتجلى فى خبرة الفن مثلما يتجلى فى سائر خبرات الحياة؛ فمن الأولى ألا نميز داخل النشاط الفنى ذاته بين فنون جميلة من جهة وفنون تطبيقية أو عملية من جهة أخرى. فمثل هذه التفرقة - فيما يرى ديوى - لا ترجع إلى طبيعة العمل الفنى ذاته، وإنما ترجع إلى ظروف اجتماعية مرتبطة بنشأة المجتمع الصناعى. فقد ترتب على ذلك عملية تصنيع السلع بالجملة بغرض الاستهلاك فحسب، وليس لأجل غرض جمالى، بينما لم يكن هذا التمييز بين الجمالى أو النافع موجوداً من قبل، حينما كانت الأشياء المصنوعة - كالأوانى والنسيج وغيرها - تعد أيضًا موضوعات جميلة، بصرف النظر عن استخدامها أو عدم استخدامها فى أغراض عملية.

نقد التصور الانعزالى للفن

ولا شك أن نظرية ديوى هذه تصطدم بنظرية النزاهة الجمالية aesthetic disinterestedness التى وضع أسسها كانط، وفصلها شوبنهاور من بعد، بوصفها مرتكزًا للنظرية الجمالية التى تأسست منذ ذلك الحين فيما بين النصف الثانى من القرن الثامن عشر إلى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وفحوى هذه النظرية أن الخبرة الجمالية تمتاز عن الخبرة العملية أو خبرة الحياة العادية بأنها لا تهدف إلى أى غاية معينة من غايات الحياة العملية، حتى إن كانط قد وصف الجميل بأنه "غائية من دون غاية معينة". ولا شك أيضًا فى أن هذه النظرية كانت - بشكل ما أو بآخر - أساسًا لشيوع نظرية "الفن من أجل الفن" خلال منتصف القرن العشرين. فالفن وإن كان يعبر عن الحياة بقوة - كما بين لنا شوبنهاور على سبيل المثال - إلا أنه يبقى مستقلاً عن أسلوب خبرات الحياة العادية فى طرائق التعبير؛ ومن ثم يبقى له أسلوبه الخاص المستقل عن خبرات الحياة العملية ذاتها.

غير أن ديوى يرى أن الفن الجميل لا يمكن أن يحيا فوق منصة أو ربوة عالية منعزلة عن مجال الحياة العملية؛ فالفن - مثل الدين - لا يمكن استبعاده من مجال

الحياة العامة أو حياة الجماعة: "فالريش المتموج والملابس المزخرفة والحلى الزاهية المصنوعة من الذهب والفضة أو من الزمرد واليشم، كان كل هذا داخلاً فى مضمون الفنون الجميلة". وهو يبين لنا أيضًا أن فنى الرقص والتمثيل الصامت - وهما الأصل فى فن المسرح - لم ينتعشا إلا بوصفهما جزءًا من الطقوس والاحتفالات الدينية... وحتى داخل الكهوف كانت مساكن الناس مزينة بالصور الملونة، وكانت الدراما والتصوير والعمارة جزءًا لا يتجزأ من الحياة الجدية لدى جماعة منظمة. ولا شك أننا نندهش حينما نجد هذه الأفكار تتردد عند واحد من أهم فلاسفة التأويل فى الفكر الفلسفى المعاصر، وهو الفيلسوف هانس - جيورج جادامر Hans-Georg Gadamer، حينما يبين لنا أن الفن فى الأصل لم يكن مستقلاً عن عالم الحياة المعيشة، وأن الفن فى عالم اليونان كان يعبر عن عالمهم الاجتماعى والدينى والأسطورى على نحو لا إشكال فيه. ومن هنا كان نقد جادامر لما أسماه بمبدأ التمايز الجمالى aesthetic differentiation الذى ينظر إلى الجميل باعتباره مستقلاً ومتميزًا عن غيره من المفاهيم: كالأخلاقى والدينى والاجتماعى؛ وهذا ما كان يسميه ديوى "التصور الانعزالى للفن".

إن التصور الانعزالى للفن هو ظاهرة حديثة لها أسباب تاريخية، منها - على سبيل المثال - أن المسارح والمتاحف وصالات عرض الأعمال الفنية، هى ظواهر ارتبطت بظهور فكرة القومية والتوسع الاستعمارى؛ وبالتالى ارتبطت بالسعى نحو إظهار مناحى عظمة الأمم والقوميات وعرض الأسلاب والغنائم التى تشهد على عظمة الإمبراطوريات، مثل الغنائم التى جمعها نابليون لتحتل متحف اللوفر. كما أن نمو الرأسمالية كان عاملاً حاسمًا فى نشوء المتحف، فأصبحنا نجد الثرى الذى يهوى جمع اللوحات والتماثيل؛ لكى يدعم مركزه فى جمع الثقافة الرفيعة مثلما هو فى مجال المال. وهكذا أصبحت الأعمال الفنية فى المجتمع الرأسمالى تُنتَج من أجل البيع فى السوق.

ولكن النتائج التى ترتبت على هذا التصور الانعزالى للفن تعد نتائج سيئة، ولعل أهم هذه النتائج السيئة هى عزل النشاط الفنى عن النشاط العلمى

والنشاط العملى معًا. ومن هنا ينتقد ديوى الفصل بين النشاط الفنى والنشاط العلمى بدعوى أن "الفنان لا يفكر، فى حين أن الباحث العلمى لا يقوم بشىء آخر سوى التفكير"! والواقع أن النشاط الفنى لا يخلو من التفكير الدائم حينما يمارس الفنان عمله، وهو لا يختلف عن النشاط العلمى، من حيث إن كليهما يهدفان فى النهاية إلى تحقيق توافق الإنسان وتواصله مع بيئته.

وربما يثير موقف ديوى هنا من الخبرة الفنية تساؤلات عديدة: فهل موقفه هنا يمكن فهمه باعتباره دعوةً للتوحيد بين الجميل من جهة، وما هو عملى أو نافع من جهة أخرى؟ أليس للخبرة الجمالية سمات تميزها عن غيرها من الخبرات العملية أو "الموجهة نحو غرض ما"؟ أليس التأمل الجمالى لموضوع فنى ما يبقى مستقلاً عن "غرضيته" كما أنبأنا كانط من قبل، وشوبنهاور من بعد؟ الحقيقة أننا إذا فهمنا موقف ديوى على هذا النحو، فإننا نسىء فهم موقفه، أو على الأقل نفهمه بشكل سطحى. فما يهدف إليه ديوى ابتداءً هو التأكيد على عدم الفصل بين خبرة الفن وخبرات الحياة العملية، دون أن يعنى ذلك التوحيد بينهما. فكما أن النشاط الفنى لا يختلف عن أى نشاط عملى، من حيث إن النشاط عمومًا هو تنظيم يقع على المادة أو الطبيعة، فإن هذا التنظيم فى حالة الفن يحدث على نحو يعبر فيه الفن عن موضوعه من خلال خبرة خاصة فريدة. والحقيقة أن موقف ديوى من خبرة الفن ينبغى فهمه فى هذا السياق (كما سيتضح لنا فيما بعد). ومن هنا يمكن أن نفهم نقده لمواقف غيره باعتباره نقدًا لا يحدث قطيعة معها، ولا يخاصمها تمامًا.

نقد التصور الشكلانى للفن

وكما ينتقد ديوى نظرية النزاهة الجمالية، فإنه ينتقد أيضًا النزعة الشكلانية فى الفن، خاصةً كما تتبدى لدى روجر فراى Fry الذى يعد واحدًا من أبرز ممثليها الكلاسيكيين. وفحوى هذه النزعة الشكلانية أن القيم الجمالية تكمن فى

الصورة، لا المادة أو الموضوع. وعلى هذا، فإن العمل الفنى بوصفه موضوعًا جماليًا، إنما يتمثل فى العلاقات الشكلية أو الصورية التى تكمن بين أجزاء وعناصر العمل: كالعلاقات بين الخطوط والألوان فى اللوحة، والعلاقات بين اللحن والتراكيب الصوتية فى العمل الموسيقى، وهكذا. غير أن ديوى يرى أنه لا بد من وجود تمثيل لمعنى من المعانى التى ينطوى عليها الموضوع. ومن الخطأ أن نتصور أن هذا التمثيل للمعنى يعنى أننا يمكن أن نكتب تقريرًا عنه بأسلوب نثرى؛ لأن جانبًا كبيرًا من قيمة الفن تكمن فى أسلوب التعبير الفريد عن هذا المعنى من خلال الوسيط الفنى ذاته، الذى يتمثل فى الخطوط والألوان فى اللوحة وفى الأصوات والتراكيب الموسيقية على سبيل المثال.

وهكذا يرى ديوى أن الفصل بين الشكل والمضمون أو الموضوع، إنما هو نتاج للفصل بين الوسائل أو الوسائط الفنية من جهة، والغايات أو الدلالات والمعانى من جهة أخرى. فالحقيقة أن الشىء المشترك بين الفنون هو الامتزاج بين الوسائل والغايات؛ فالوسائل أو الوسائط التى تستخدمها الفنون، تصبح غايةً فى حد ذاتها؛ فنحن ـ فى مجال الفن ـ لا نستخدم شيئًا ما من أجل الوصول إلى غاية معينة، بل نجد غايتنا ومتعتنا فى ممارسة الشىء أو المادة واستخدامها. ولذلك يقول ديوى فى عبارة ألمعية: "إن ما يكون لب كل إبداع فنى، وكل إدراك جمالى، إنما هو الإحساس بالواسطة من حيث هى واسطة" (انظر الفصل الثامن). فاللوحات التى تصور موضوعات تاريخية على سبيل المثال، لا يمكن النظر إليها باعتبارها مجرد وسائل توضيحية لبعض المشاهد التاريخية. كما أننا ـ فى الوقت ذاته ـ لا يمكننا النظر إليها بالاقتصار على ما فيها من "تكنيك" أو صنعة فنية؛ لأن الوسائل عندئذ ستكون منفصلة عن الغايات، أى عن المعانى والدلالات التى يُرَاد التعبير عنها من خلال العمل الفنى، وبذلك يتلاشى الإدراك الجمالى بمعناه الصحيح.

خصائص الخبرة الجمالية

لا شك فى أن الكثير من الكلام سالف الذكر الذى يقوله ديوى عن خبرتنا بالفن، ينطوى على كثير من المرواغة، رغم ما فيه من عمق وألمعية؛ فخبرتنا بالفن

ليست مغايرة أو منفصلة عن خبراتنا العملية، وليست منعزلة عن سياق حياتنا اليومية، ولا يمكن حصرها فى إطار الشكل الفنى، وهذا كله صحيح، ولكنه لا يجيب عن السؤال الأساسى، وهو: بم تتميز خبرتنا بالفن إذن؟ أعنى: هل هناك خصائص تميز الخبرة الفنية باعتبارها خبرة جمالية، وإن تداخلت مع غيرها من الخبرات؟

الحقيقة أن هناك سمات عديدة تميز الخبرة الجمالية عند ديوى، وهى سمات يمكن أن نلتقطها من بين ثنايا كتابه، ولعل من أهم هذه السمات تلك الصلة الوثيقة بين المادة والصورة فى طبيعة النشاط الفنى؛ فإذا كانت الخبرة بوجه عام هى تنظيم يقع على الطبيعة أو المادة، فإن الخبرة أو النشاط الفنى يتميز بأنه يهدف إلى خلق صورة منظمة لا تكاد تنفصل عن المادة التى تشكلت منها تلك الصورة. فالصورة بوجه عام هى الأسلوب الذى يصطنعه المرء فى التعبير عن المادة، ولكن هذا الأسلوب فى الإنتاج أو الإبداع الفنى يتميز بالفرادة وعدم التكرار، وهذا هو ما يميز العمل الفنى عن الموضوع الصناعى الذى يتم إنتاجه من خلال نشاط آلى تتكرر فيه طريقة الإنتاج. فالصورة الفنية هى أسلوب فريد وطريقة خاصة فى النظر إلى الأشياء والإحساس بها، وهى من الخصوبة والثراء بحيث تتيح للمتذوق أن يدركها ويتأملها من خلال خبرات متجددة على الدوام، بصرف النظر عن المناسبة أو الظرف التاريخى الذى ساهم فى خلق تلك الصورة عند المبدع الأصلى لها.

وكما أن الموضوع الفنى المبدَع ليس موضوعًا مصنوعًا بطريقة آلية، فإنه يتميز أيضًا بأنه ليس مجرد موضوع مصنوع لأجل تحقيق غرض ما. ومن هنا يرى ديوى أن كل المحاولات التى تسعى للتوحيد بين الجميل من جهة، والنافع الذى يحقق غرضًا ما من جهة أخرى، إنما هى محاولات مصيرها الفشل. حقًا إنه من دواعى التوفيق فى بعض الحالات أن يتطابق الجميل مع النافع الذى يؤدى غرضًا ما (أى أن يتطابق الجمال مع ما يُسمى بالوظيفة بوجه عام)، ولكن الحال لا يكون على هذا النحو دائمًا: فقد يصلح الكرسى ـ على سبيل المثال ـ لأداء غرض معين هو

أن يمدنا بمقعد مريح صحى فعال، دون أن يُشبع فى الوقت ذاته حاجة العين (أى حاجة الإدراك الجمالى)، بل قد يكون قبيح الهيئة والمنظر، مهما كانت صلاحيته لأداء الغرض منه بوصفه مقعدًا (انظر فى ذلك: الفصل السادس بعنوان: المادة والصورة). ولا شك أن موقف ديوى هنا يضىء لنا كثيرًا من الالتباس الذى يمكن أن يحيط باتجاهه الجمالى، ويكشف الغموض الذى تبدى من خلال التساؤلات التى طرحناها من قبل عند تناول تلك المسألة. والحقيقة أن هذا الالتباس ينشأ من عمق موقفه وخصوبته ورحابته بحيث يستوعب كثيرًا من الأطياف والأضداد.

ومما يميز الخبرة الجمالية أيضًا أن الإشباع الجمالى مرتبط بالإحساس والرغبة؛ فإذا كانت اللوحة ترضينا؛ فذلك لأنها تشبع فينا النهم المتعطش لرؤية مَشاهد يكون الضوء واللون فيها أكمل من كل ما تنطوى عليه الأشياء التى تحيط بنا عادةً. ومن هنا نجد ديوى (فى الفصل العاشر) ينتقد كانط انتقادًا لاذعًا؛ لأنه جعل الإشباع الجمالى مقصورًا على خبرة التأمل المعرفى. وهو يرى أن هذه النظرية الكانطية تلائم عصرًا كانت فيه الطبيعية "التمثيلية" للفن بارزة بشكل غير عادى، بمعنى أن ما كان يعتد به هو النظر إلى العمل الفنى من حيث ما يمثله، وباعتباره موضوعًا ذا طبيعة عقلية. وهذا يجافى طبيعة الفن التى تتضافر فيها المعرفة والتأمل مع الشعور والرغبة؛ وربما يكون هذا هو ما جعل ديوى مستاءً من كانط، إلى حد تقريعه بقوله: "إنه لم يقدم لنا فى مؤلفاته أى دليل على تمتعه بحساسية جمالية خاصة"، وهى تهمة لازمت كانط فى كثير من الكتابات التى تتعرض لنظريته الجمالية. وهو يوجه نقدًا أقل حدةً لشوبنهاور؛ ربما لأنه يقدِّر ذائقته الجمالية ومعرفته الواسعة بالفنون.

الخبرة الجمالية على مستوى النقد والتقدير الجمالى

يكرس ديوى فصلاً لهذا الباب من الخبرة الجمالية الذى يعد بطبيعته بابًا شديد الاتساع، ولكنه يقدم لنا ملاحظات بالغة الأهمية، ولعل أهمها هو مفهوم

النقد ذاته. ويركز ديوى على نقد الاتجاهات النقدية التى كانت سائدة حتى عصره، ويرى أنها ترتكز ـ فى معظمها ـ على مفهوم الحكم على جدارة أو امتياز العمل الفنى بالرجوع إلى بعض القواعد والمعايير العامة التى تصدق على جميع الحالات، وهو يسمى هذا النوع من النقد "بالنقد القضائى"، وهى تسمية صائبة وطريفة دون أدنى شك. فهذا النوع من النقد القضائى غافل عن أن القواعد والمعايير لا تكون أبدية، بل هى ماثلة فى صميم الزمان من خلال أعمال فنية مشخصة، كما أنه غافل عن طبيعة الخبرة الفنية كما تتجلى لدى أساتذة الفن، وهم الذين نسميهم أساتذة؛ لأنهم بعد أن تعلموا القواعد والمعايير فى فترة التدريب أو التلمذة، نجدهم لا يقتفون خطا أية نماذج، ولا يلتزمون بأية قواعد، وإنما يُخضِعون هذه النماذج والقواعد لخدمة غرض خاص هو توسيع خبرتهم الشخصية فيما وراء ما هو قائم ومستقر.

وإذا كان النقد الانطباعى قد نشأ رد فعل على هذا النوع من النقد القانونى، فإن هذا النقد الانطباعى ـ عند ديوى ـ ليس سوى إنكار لإمكان قيام النقد ذاته من حيث هو حكم، والاكتفاء باستجابات الوجدان والتخيل التى يثيرها فينا العمل الفنى. فالحقيقة أن الانطباعات ما هى إلا مقدمات أو بدايات لكل حكم نصدره على موضوع؛ كما أن كل بحث واستقصاء يهدف إلى خلق خبرة جديدة، لا بد أن يبدأ من هذه الانطباعات الأولية أو المقدمات. ولكن هذا البحث لن يتقدم إلا إذا تجاوزنا انطباعاتنا الأولية، وحاولنا أن نقيم الدليل والبرهان عليها. ومن ثم، فلا يمكن للمرء أن يكتفى فى رؤيته لموضوع ما قائلاً: "هكذا يبدو لى"؛ لأن الموضوع يمكن أن يبدو لآخرين غيره على أنحاء مختلفة، ولو اكتفى الناقد بهذه المهمة، لأمكن للقارئ (أو المتذوق بوجه عام) أن يتكفل بها عوضًا عنه.

وخلاصة القول فى أمر النقد عند ديوى إن النقد وإن كان يعنى الحكم الموضوعى، إلا أن ذلك لا يعنى فرض معايير وأحكام عامة مطلقة على الفن من خارجه؛ وإنما هو رؤية الناقد لما يكون هناك فى العمل الفنى من خصائص موضوعية، كأن يدرس ويحلل الضوء والخطوط والألوان والأشكال فى لوحة ما،

على نحو يتيح لنا فهمها بشكل أكثر عمقًا من انطباعاتنا الأولية. وبهذا المعنى، فإن النقد عند ديوى هو ضرب من "المسح" أو الاستقصاء لموضوع فنى ما.

* * *

على أن الأفكار أو العناصر الأساسية فى موقف ديوى التى طرحناها الآن، ليست هى كل ما هنالك فى كتابه الذى بين أيدينا، فالحقيقة أنه يفرد مساحات كبيرة من كتابه لدراسة قضايا الفن المتنوعة؛ فهو ـ على سبيل المثال ـ يتناول دور المادة فى الفنون والتأثير الجمالى للوسيط المادى ذاته، حتى إنه يرى أن الألوان هى اللوحة ذاتها، كما أن الأنغام هى الموسيقى، بل إن تأثير اللوحة المرسومة بالألوان المائية يختلف تمامًا عن التأثير الذى تحدثه اللوحات المرسومة بالزيت (انظر الفصل التاسع). كما أن ديوى فى الفصل الأخير من كتابه يناقش الصلة بين الفن والحضارة، ليرصد شواهد عديدة على هذه الصلة عبر العصور، وهو لا ينسى بطبيعة الحال أن يذكرنا بأن الفنون فى الحضارات القديمة كانت فنونًا جماعية بين عامة الشعب، وكانت منبعًا للفنون الجميلة فيما بعد؛ وإن كانت فنون الحضارات القديمة تعبر عن أكثر مما هو جمالى.

وليس فى وسعنا أن نتناول ـ فى هذه المقدمة ـ كل ما جاء فى كتاب ديوى من ملاحظات وأفكار شديدة العمق والخصوبة. غير أننا نلاحظ أن أفكار ديوى جاءت متناثرة هنا وهناك، بحيث أصبحت ـ لكثرتها ـ تشكل عبئًا على ذهن القارئ، الذى يستمتع بالكثير مما يقرؤه، ولكنه قد لا يجد خيطًا يلملم هذا الشتات من الأفكار، وهذا ما حاولنا أن نتكفل به فى هذه المقدمة. وهناك ملاحظة أخرى ترتبط بالملاحظة السابقة، وهى أن عرض ديوى لنظريته جاء مفتقرًا إلى المنهج الذى نجده فى الكتابات الجمالية الأكثر معاصرة؛ فهو ـ على سبيل المثال ـ لا يلتزم بتحليل مفصل لطبيعة العمل الفنى أو الموضوع الجمالى على حدة، قبل أن يشرع فى تحليل الخبرة الجمالية التى هى خبرة تفترض معرفتنا أولاً بطبيعة العمل الفنى. كما أنه لا يخصص فصولاً مستقلة لطبيعة الخبرة الإبداعية أو خبرة التذوق الجمالى، وبيان الفروق الدقيقة بينهما، وجاء كلامه عنهما متناثرًا فى ثنايا كتابه.

ومع ذلك كله، فإن چون ديوى - بنظريته فى الفن التى أودعها كتابه هذا - يبدو فيلسوفًا مدهشًا ومحيرًا فى الوقت ذاته. فنظريته فى الفن هى من الرحابة وسعة الأفق بحيث تختلف مع العديد من النظريات الأخرى، وتتقاطع معها فى الوقت ذاته؛ فهو يختلف مع التيار الكانطى الذى يؤكد على مبدأ النزاهة الجمالية وعلى تخليص الفن من الطابع العملى، ولكنه يتفق معه فى القول بأن الجميل لا يتطابق مع النافع أو ما يخدم غرضًا ما. وهو يتفق مع الشكلانيين فى تقدير أهمية الصورة فى الفن، ولكنه يختلف معهم فى اتخاذهم الصورة الفنية عنصرًا وحيدًا لقيمة العمل الفنى؛ إذ لا بد أن تعبر الصورة عن شىء ما، دون أن يقتضى ذلك أن يكون التعبير عندئذ تقريرًا أو دلالة مباشرة على شىء ما. وهو يركز على ما هنالك من وشائج قربى بين الخبرة الجمالية وسائر الخبرات العملية، بما فى ذلك الخبرات العادية والخبرات العلمية؛ ولكنه لا ينسى فى الوقت ذاته أن يطلعنا على ما تتميز به الخبرة الجمالية، دون غيرها من الخبرات. وكل هذا إنما هو دليل على ثراء وخصوبة نظريته فى الفن.

محتويات الكتاب

قائمـــة اللوحات

في مواجهة ص

المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلف : چون ديوى

ولد بمدينة ڤرمونت سنة ١٨٥٩، والتحق بجامعة ڤرمونت فى الخامسة عشرة من عمره، وحصل منها على أعلى درجات حصل عليها طالب فى مادة الفلسفة. وبعد تخرجه فى سنة ١٨٧٩ نشر أول بحث له فى الفلسفة فى إحدى المجلات العلمية، وقوبل هذا البحث بالثناء مما شجعه على احتراف الفلسفة. وفى سنة ١٨٨٤ منحته جامعة چونز هوبكنز درجة الدكتوراه فى الفلسفة، وألحق بقسم الفلسفة بجامعة ميتشجان.

وفى سنة ١٨٩٤ انتقل ديوى إلى جامعة شيكاجو التى كانت قد تأسست وقتئذ وعين فيها رئيسًا لقسم الفلسفة وعلم النفس والتربية، وفيها قام بثورته التربوية المسماة «التربية التقدمية» وقد أنشأ مدرسة تجريبية لتطبيق نظرياته الجديدة، وأثبت أنها عملية. غير أن القائمين على شئون الجامعة لم يُقرّوا هذه التجارب، فاضطر إلى الاستقالة فى سنة ١٩٠٤ منتقلاً إلى كلية المعلمين بجامعة كولومبيا حيث ظل بها إلى سن التقاعد فى سنة ١٩٣٠.

وقد ظل ديوى يبدى نشاطًا فى اتحاد المعلمين بنيويورك إلى أن استطاع اليساريون التغلب على السلطة فيه، وعلى أثر ذلك انتقل ديوى إلى الاتحاد الذى أنشأه المعلمون غير اليساريين وأسهم فى تنظيمه. وكان أيضًا من مؤسسى اتحاد الحريات المدنية للأمريكيين وجمعية أساتذة الجامعات الأمريكيين.

وتوفى چون ديوى فى أول يونيو سنة ١٩٥٢.

المترجم : الدكتور زكريا إبراهيم

تخرج فى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٤، حيث حصل على درجة الليسانس الممتازة فى الفلسفة بمرتبة «الشرف الأولى». اشتغل بتدريس الفلسفة فى المدارس الثانوية، وحصل على درجة الماچستير بتقدير «ممتاز» سنة ١٩٤٩، وكان عنوان رسالته «فلسفة الفعل». سافر فى بعثة إلى السوربون، حيث حصل على دكتوراه الدولة فى الآداب بدرجة «الشرف الأولى» وكان موضوع رسالته الأصلية هو «فلسفة الاتصال عند هوكنج: محاولة ميتافيزيقية جديدة»، بينما كان موضوع رسالته الفرعية هو «المشكلة الدينية عند برجسون وهوايتهد (دراسة مقارنة)». عين مدرسًا للفلسفة بجامعة القاهرة (كلية الآداب) فى يولية سنة ١٩٥٤. كما شغل منصب الأستاذ المساعد للفلسفة العامة وعلم الجمال.

من أشهر مؤلفاته «مشكلة الفلسفة»، و«مشكلة الإنسان»، و«مشكلة الحرية»، و«مشكلة الفن» و«برجسون»، و«تأملات وجودية».

المراجع وصاحب المقدمة : الدكتور زكى نجيب محمود

أستاذ المنطق ومناهج البحث بكلية الآداب بجامعة القاهرة. وحصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة لندن. ألف عددًا كبيرًا من الكتب فى الفلسفة وفى النقد الأدبى. ومن أهمها فى الفلسفة «المنطق الوضعى» و«خرافة الميتافيزيقا» و«نحو فلسفة علمية» و«حياة الفكر فى العالم الجديد» الذى أصدرته هذه المؤسسة. ومن مؤلفاته بالإنجليزية كتاب «مصر: شعبها، وأرضها»، كما ألف فى تاريخ الأدب ونقده «فنون الأدب» و«قصة الأدب فى العالم».

ترجم «كتاب المنطق» لمؤلفه چون ديوى، وهو من الكتب التى نشرتها هذه المؤسسة، ويشرف على سلسلة معالم الطريق التى تصدرها أيضًا هذه المؤسسة. نال جائزة الدولة التشجيعية لسنة ١٩٦٠.

مقدمة

بقلم

الدكتور زكى نجيب محمود

إن المفكر الكبير لهو كالمدينة الكبرى : تأخذك الحيرة — إذا ماأردت أن تجوس خلالها — من أين تبدأ ، وفى أى الطرق تسير ؟ ذلك لأن مداخلها كثيرة ، ومسالكها متعددة متشعبة ، لكنها على ضخامتها ، وتعدد مداخلها ، وتشعب مسالكها ، مدينة واحدة ذات طابع واحد يميزها من سائر المدن ، ولن تحيط بها علما على الوجه الأوفى ، إلا إذا وضعت إصبعك على ذلك الطابع المميز الذى يكون بمثابة الينبوع تنبثق منه الخصائص التفصيلية كلها ، على أن تحديد الطابع الأساسى المميز للمدينة الكبرى — وللمفكر الكبير — مرهون باجتهاد المفسرين فى التأويل ، وهم قد يتفقون فيه ، أو يختلفون عليه كثيراً أوقليلا .

وچون ديوى هو من عمالقة الفكر المعاصر ، أحاط فى كتبه الكثيرة بشتى معالم الحياة الثقافية التى يحياها عالم اليوم . والكتاب الذى نحن بصدد الحديث عنه الآن ، هو من أهم ما قد أنتجته قريحته ، كتبه ليحاول به أن يفسر الفنون تفسيراً يتفق مع وجهة نظره العامة ؛ فعلى أى ضوء يا ترى يجمل بنا أن ننظر إليه لنفهمه ؟ . . إننى لأحسب أن المهمة الكبرى التى جاء ديوى ليؤديها فى حياتنا الثقافية ، أوقل إن الطابع الرئيسى الذى يميزه ويلقى الضوء على مؤلفاته جميعاً ، هو محاولته أن يمحو الفجوات التى أصبحت — فى كل ناحية من نواحى الفكر المعاصر — تشطر الحقيقة الواحدة شطرين بحيث تحيلها إلى ثنائية تولد بين الناس ضروباً من الصراع تضر ولا تنفع ، لأنها تنتهى إلى تفتيت الثقافة وتمزيق الخبرة الحيوية تفتيتاً وتمزيقاً يضيعان

على الناس ماكان ينبغى أن ينعموا به من وحدة الحياة ، فى حدود الفرد الواحد ، وفى نطاق الأمة الواحدة ، ثم فى مجال الإنسانية بأسرها .

وإن القارئ لتكفيه نظرة عجلى إلى ما يصطرع عليه رجال الفكر فى عصرنا ، ليرى هذه الثنائية — أو هذه الثنائيات الكثيرة — التى نشير إليها ؛ فصراع عنيف بين أنصار المادة وأنصار الروح ، بين عالم الواقع من جهة وعالم القيم المثلى من جهة أخرى ، بين الفكر والعمل ، بين الغايات والوسائل ، بين الفرد والجماعة ، بين الأمة والإنسانية ، بين الشرق والغرب . . وما لاآخر له من ضروب الشقاق ، حتى لقد يسارع إلى ظننا أن هذه هى طبيعة الأمور الأصيلة ، وأنه لم يمر على الفكر الإنسانى مرحلة خلت من مثل هذه الثنائيات ، مع أن حقيقة الأمر — فى نظر چون ديوى على الأقل — هى أن عصرنا وحده هو الذى أصيب بهذا التصدع ، وأن سوالف العصور قديمها ووسيطها قد نعمت بشىء من الالتئام والتجانس والوحدة ، كان من شأنه أن يشعر الإنسان بالروابط الوثيقة العميقة التى تربطه بالناس وبالطبيعة على السواء ، على خلاف إنسان هذا العصر فى شعوره بالانفراد والغربة ، حتى لكأن الناس من جنس غير جنسه ، ولكأن الطبيعة دار ليست بداره .

وينهض چون ديوى يقاوم هذه الانقسامات المصطنعة فى حياة الإنسان ، فتراه فى ميدان التربية — مثلا — يصول صولة الغاضب الناقم على الأوضاع الراهنة ، داعياً إلى أن يكون مدار التربية كلها هو شخص التلميذ نفسه ، لا المادة المدروسة كما كانت الحال من قبل ، فعلى نشاط التلميذ واهتماماته الطبيعية نقيم العملية التربوية حتى لا يشعر المتعلم أن مواد الدراسة شىء لا شأن له به ، وإنما أقحمت عليه إقحاماً ، وأرغم هو عليها إرغاماً ، وبهذا تنمو شخصية الناشىء من الداخل نمو الكائن الحى السليم ، وكذلك فى مجال المنطق ترى ديوى يصول مرة أخرى صولة الغاضب الناقم على الانقسام التقليدى بين « الصورى » و « المادى » ، أعنى الانقسام بين ما هو فكر نظرى

خالص من جهة وبين التطبيق العملى من جهة أخرى ، فها هنا أيضاً يحاول فيلسوفنا أن يبين أن الفجوة بين الطرفين مصطنعة لا أساس لها من طبائع الأمور ، وأن الفكرة لا تستحق أن تسمى باسمها هذا ، ما لم تكن بمثابة خطة للعمل . وإذن فالفكر النظرى والتطبيق العملى طرفان من شوط واحد .

وعلى ضوء هذا فلننظر إلى الكتاب الذى بين أيدينا ، كتاب « الفن خبرة » لنرى چون ديوى مرة أخرى يصول فى ميدان جديد صولة الغاضب الناقم على الأوضاع القائمة ، التى يراد لنا فيها أن نفصل بين الفن من جهة وبين مجرى الحياة الواقعة من جهة أخرى ، إلى الحد الذى قد حمل رجال الفن أنفسهم على أن ينظروا إلى النشاط الفنى وكأنه فاعلية تخص صاحبها وحده ، سواء صادف القبول عند بقية أفراد المجتمع أولم يصادف ؛ إذ الفنان — فى ظنهم — منفرد متوحد بطبيعة ميوله وبحكم كونه فناناً ، ومن هنا نشأت مدارس كثيرة تجعل العمل الفنى تعبيراً عن ذات الفنان وحده ، وإذن فلا غرابة أن تشيع بين النقاد تفرقة غريبة بين ما يسمونه بالفنون الجميلة من ناحية ، وما يسمونه بالفنون النافعة من جهة أخرى ، والتفرقة عندهم قائمة على أساس أن الفن الجميل — بحكم التعريف — هو ما يتنزه عن المصالح العملية ؛ فالشاعر لا ينظم شعره ، والمصور لا يرسم لوحته « لينتفع » أحد بذلك الشعر أو بهذا التصوير ، بل ينتشى من وجد فى نفسه نشوة عند سماعه للشعر أوعند رؤيته للوحة المصور .

ها هنا يقول ديوى : إن طبائع الأمور ليست على هذه الصورة الشاذة . فانظر إلى أطوار التاريخ الأولى ، تجد الفنان منغمساً إلى أذنيه فى اهتمامات الناس ، ينتج الفن الذى يؤدى مهمة حيوية فى حياتهم الجارية ، فالبناء يبنى لهم المعبد ، والمثال ينحت التماثيل للمعبد ، والمصور يرسم رسومه على جدران المعبد ، والموسيقى والشاعر ينغمان الأنغام والأناشيد التى يترنم بها المتعبدون ، أفرأيت — إذن — إلى أى حد كان الفنان والناس وحدة واحدة ؟ ويعيشون خبرة

واحدة ؟ . . ولبثت الحال هكذا فى العصور القديمة وفى العصور الوسطى على السواء ، فالفنون على اختلافها تخدم أغراض الناس الرئيسية من تعبد ، وإقامة حفلات فى اللحظات الهامة كلحظة الولادة ، ولحظة الزواج ، ولحظة الموت ، يبنى مهندسو العمارة الكاتدرائيات أو المساجد ، بوحى من حاجات الناس ، ويزخرف المصورون ، وينشد المنشدون ، ويقص القصاصون ما يلقى عند الناس اهتماما أشد الاهتمام ، وهوى أعمق الهوى .

ويحلل ديوى الخبرة الحية التى يتمرس بها الكائن الحى ، والتى هى من الحياة الفنية صميمها ولبها ، فيقول إن الخبرة محال أن تتم دورتها داخل كيان الفرد الواحد منعزلا عما حوله ، بل هى تفاعل بينه وبين بيئته ، والبيئة ذات جانبين : بيئة اجتماعية قوامها التقاليد والنظم الاجتماعية ، وبيئة طبيعية قوامها المعالم المادية التى يعيش الإنسان فى محيطها ؛ على أن العلاقة بين الإنسان وبيئته لا تنتج خبرة — وبالتالى لا تنتج فناً — إلا إذا كان بينه وبينها ما يشبه الصراع الذى ينتهى بأن يحقق الإنسان ما يبتغى ، فلو كانت البيئة مطواعة إلى الحد الذى يجد فيه الإنسان كل رغباته محققة بغير عناء ، أو لو كانت البيئة عصية بحيث يستحيل على الإنسان أن يحقق لنفسه فيها رغبة ، لما أنتج الإنسان شيئاً ؛ لأنه فى الحالة الأولى يحيا حياة النائم الحالم ، وفى الحالة الثانية يكون فناؤه الوشيك محتوماً ، وإذن فالحالة المثلى هى التى تقع بين هذين الطرفين ؛ توتر يدفع إلى النشاط ، ثم تحقيق للغاية المنشودة فيزول التوتر ، وبعدئذ توتر جديد وإشباع جديد وهلم جرا .

تلك هى « الخبرات » — ونقول خبرات بالجمع ، لأن كل حالة على حدة خبرة قائمة بذاتها — تلك هى الخبرات التى من تسلسلها تنشأ الحياة وتنمو ، على أن الإنسان فى كل « خبرة » جديدة يجد نفسه إزاء موقف مشكل يريد أن يحل ما فيه من إشكال ، فتراه عندئذ يسترشد بخبراته السابقة فى الطريقة التى يعيد بها تشكيل المواد التى حوله تشكيلا يحقق له الحل

المنشود ، لكنه لو اكتفى فى الحل بالخبرات السابقة وحدها كان العمل آلياً يتم بحكم العادة ، أما إذا اهتدى بالخبرات السابقة اهتداء لا يغنيه عن القيام بتصرف جديد ، فها هنا تكون الخبرة « فريدة » جديدة ، وهى الخبرة التى يجوز لنا وصفها بأنها خبرة ذات طابع جمالى ؛ لأنها مجال حقيقى يعبر فيه الإنسان عن ذاته التى تختلف عن سائر الذوات من حيث تناولها للعناصر التى تحيط بها .

وإنه لمن أهم الأمور هنا أن نلاحظ أن الفعل لايكون جمالياً إذا جاء نتيجة للضغط الخارجي وحده ، بحيث ترى التوتر الحادث نتيجة لذلك الضغط ينطلق وينفجر دون أى جهد فى تنظيم المواد المحيطة ، فلو انفجر الإنسان ضاحكاً أو باكياً مستجيباً لعامل من عوامل بيئته ، لما كان ضحكه أو بكاؤه « فناً » على الرغم من أن الفعل قد أزال التوتر الناشيء ، إذ لابد من عملية « تنظيم » للمواد التى يجد الإنسان أنها مؤدية إلى تحقيق ذاته ، وهكذا نرى أن الوقفة « الجمالية » يتوافر فيها اتصال الفرد بمحيطه الخارجى من جهة ، ثم تفرده فى الطريقة التى يستجيب بها لهذا المحيط الخارجى من جهة أخرى ، وقد تسأل : لو كان الأمر كذلك فلماذا لا نكون جميعاً من رجال الفن ، إذ ما من واحد فينا إلا ويقف هذه الوقفات من بيئته آنا بعد آن ؟ ما من واحد منا إلا وقد غضب أو أحب أوكره ، ثم تصرف فى العناصر المحيطة به على النحو الذى رآه هو مستجيباً لحالة غضبه أوحبه أو كراهيته ، وجوابنا عن هذا السؤال يحدد أخص خصيصة للعمل الفنى بمعناه الصحيح ؛ فالذى ينقص معظم الناس لكى يكونوا من مبدعى الفنون ، ليس هو الانفعال الفطرى ، فذلك مغروز فى جبلة الكائن الحى ، وليس هو المهارة فى أداء الفعل الذى يوائم ذلك الانفعال ، فذلك فى وسع الكثرة الغالبة منا ، لكنه هو القدرة على تحوير الفكرة الغامضة أوالانفعال الغامض تحويراً يسلكه فى إحدى المواد الخاصة ، كاللفظ (إن كان الفن أدباً)

أو اللون (إن كان الفن تصويراً) أو الحجر (إن كان الفن نحتاً أو عمارة) — فالمحب الفنان — مثلا — تراه يبحث عن مادة غير موضوع حبه المباشر ، بحيث يجد تجانساً بين تلك المادة المختارة وهذا الموضوع المباشر ، فقد يختار — مثلا — سيول الماء الجارفة ، أو نجوم السماء الساهرة ، أوزهرات الربيع اليانعة ، يختارها ليدير انفعاله حولها على نحو يحس فيه موازاة بين هذه الصورة الجديدة وبين الحالة الانفعالية المباشرةالأولية ، فافرض — مثلا — أن الفنان المحب حزين لأنه فقد حبيبته ، فلو ترك نفسه للانفعال الأولى وطريقة استجابته الفطرية لبكى وسكب الدمع ، ولكن ذلك لايكون فناً ، أما إذا التمس فى ظواهر أخرى مما يحيط به مادة يصوغها على أى نحو يحقق له تفريغ شحنته الانفعالية صياغة تقتضى التنظيم ، فهو عندئذ الفنان فى التعبير عن حزنه ، على ألا يفوتنا أن هذا التعبير الفنى عن الحزن إنما هو وثيق الصلة بالاستجابة الطبيعية للحزن ، وهى البكاء مثلا ، فما ذلك التعبير الفنى إلا امتداد لهذه الاستجابة الطبيعية ، بينهما من الصلة ما بين جذور الشجرة وثمراتها الناضجة ، فهذا وذلك معاً لصيقان بالخبرة الحية التى تجعل من الإنسان كائناً متفاعلا مع محيطه الذى يعيش فيه .

إن الوسيلة الوحيدة التى ترأب لنا التصدع الخطير فى حياتنا الثقافية كلها ، ذلك التصدع الذى يشطر كل حقيقة شطرين متعاندين بغير داع يستوجب هذا التفكك ، أقول: إن الوسيلة الوحيدة التى تعيد لنا الحياة الموحدة المتماسكة إزاء أنفسنا وإزاء العالم ، هى أن نقف من أمورنا وقفة جمالية بالمعنى الذى أراده ديوى ، وهو أن تكون وسائطنا الموصلة إلى غاياتنا نابعة من باطن ذواتنا من جهة ، وأن تكون هى نفسها العناصر التى تتألف منها الغاية المتحققة من جهة أخرى ، وأما إذا كانت وسائطنا المختارة خارجية عنا وليست مقصورة لذاتها كأنما هى جزء من الهدف المنشود ، فعندئذ يكون التصدع فى الحياة ، وشرح ذلك أن الوسائط حزبان ، فإما أن يكون

الوسيط أمراً غير مرغوب فيه لذاته وإنما نضطر إلى اتخاذه ليوصلنا إلى أغراضنا ، وإما أن يكون هو نفسه اللحمة والسدى اللذين منهما يتألف المقصود ، فمثلا قارن بين طالب يدرس دروسه بغية النجاح فى الامتحان، حتى إذا ما عرض عليه أن يعطى شهادة النجاح بغير دروس يدرسها لما تردد فى القبول ، قارنه بطالب آخر يدرس دروسه لأنها مبتغاة فى ذاتها ، وإذا هى فى النهاية تحقق له النجاح أيضاً ، فالطالب الثانى وحده — دون الأول — هو الذى يقف وقفة جمالية فيها خبرة موحدة ، والذى يوحدها طابع كيفى يشيع فيها فيجعل أولها مرتبطاً ارتباطاً ذاتياً باطنياً بآخرها ، أو قارن بين عامل يعمل لا للذة العمل ، بل ابتغاء الأجر الذى ينفق منه على معاشه ، حتى إذا ما عرض عليه أن يعطى ذلك الأجر بغير عمل لما تردد فى القبول ، قارنه بعامل آخر يجد النشوة فى عمله — كالفنان — لأنه جزء منه ومتصل بخبرته الداخلية اتصالا حيماً ، بحيث لو قيل له : هاك الثمن الذى تريد أن تبيع ثمرة عملك به ، فلا حاجة بك إلى المضى فى العمل إلى نهايته ، لأبى . لأنه كاللاعب ، ينشد اللعب ذاته قدر ما ينشد نتيجته التى قد يتأدى إليها .

هذا هو المعيار الذى نقيس به الحياة السوية السليمة ، أن تكون الوسيلة المنتقاة جزءاً من الغاية المنشودة ، كما يكون اللون الذى يختاره المصور الفنان وسيلة لبناء الصورة ، وهو نفسه الصورة ، فإن تحققت لنا حياة هذه وسائطها وغاياتها كانت هى الحياة التى لا غربة فيها عن طبائعنا الأصيلة ، وبالتالى فلا قلق ولاتصنع ولا افتعال ، بل حياة يجد فيها الإنسان نفسه وجوداً مليئاً كاملا متسقاً مع الكل الذى يحتويه ، وإنها لحياة يتحد فيها المرء مع نفسه أولا ، ومع أفراد أمته فى مجموع واحد ثانياً ، ومع سائر أفراد البشر فى أسرة واحدة ثالثاً وأخيراً .

والحق أن حسن الحظ شاء لهذا الكتاب العظيم أن يتناوله بالترجمة أستاذ قدير هو الفيلسوف ، وهو الفنان ، وذلك هو الأستاذ الدكتور زكريا ابراهيم الذى عرفناه بمؤلفاته فى الفلسفة وفى الفن كاتباً مفكراً حساساً يكتب ما يحس ، ويحس ما يكتب ، فتجيء كتابته نابضة بالحياة ، وهكذا جاءت ترجمته للكتاب الذى بين أيدينا : « الفن خبرة » .



النصر المجنَّح (متحف اللوفر)

الفصل الأول

المخلوق الحي

إنه لمن سخرية المفارقات التى طالما صاحبت سير الأمور ، أن يكون وجود الآثار الفنية التى يتوقف عليها تكوين أية نظرية جمالية قد وقف حجر عثرة فى سبيل قيام نظرية تدور حول تلك الآثار نفسها . والسبب فى ذلك أن هذه الأعمال الفنية إنما هى منتجات توجد فى الخارج وجوداً مادياً . وقد دأب التصور الشائع على التوحيد بين العمل الفنى والبناء أو الكتاب أو اللوحة أو التمثال ، من حيث إن هذه كلها إنما توجد على حدة خارج نطاق التجربة البشرية . ولما كان العمل الفنى الحقيقى هو مايصنعه الإنتاج الفنى من الخبرة ، أوما يستحدثه فى صميم الخبرة ، فإن النتيجة التى تترتب عليه تجىء غير مواتية للفهم . وفضلا عن ذلك ، فإن الكمال الذى تتصف به بعض هذه المنتجات ، والمكانة التى تتمتع بها ، نظراً لما حظيت به من إعجاب لا نزاع فيه خلال تاريخ طويل الأمد ، قد عملا على خلق آراء يتفق عليها تقف عائقاً فى سبيل قيام أى فهم جديد . والملاحظ أنه عندما يصل الإنتاج الفنى إلى المستوى الكلاسيكى[1] ، فإنه سرعان ما ينعزل بوجه ما من الوجوه عن الظروف البشرية التى صاحبت ظهوره إلى عالم الوجود ، كما ينفصل أيضاً عن النتائج البشرية التى ولدها فى صميم التجربة الحية الحقيقية .

وحينما تفصل الموضوعات الفنية عن كل من ظروف نشأتها وشروط فعلها فى دائرة التجربة ، فإن ثمة سياجاً منيعاً يجىء فيحيط بها من كل صوب ،

---

(١) العمل الكلاسيكى هنا هو الإنتاج الذى اعترف له بمكانته بين الآثار الفنية الخالدة ، دون أن تكون هنا أية إشارة إلى التفرقة بين الكلاسيكية والرومانسية . (المترجم) .

ويسقط حجاباً معتماً على مدلولها العام – وهو المدلول الذى تهتم النظرية الجمالية بالوقوف عليه – وعندئذ لايلبث الفن أن يجد نفسه مقصياً فى عالم منعزل تنقطع فيه كل رابطة بينه وبين الأدوات والغايات التى ينطوى عليها كل ما عداه من صور الجهد أو المشقة أو التحصيل الإنسانى. وتبعاً لذلك فإن ثمة مهمة أولية تقع على عاتق كل من يتصدى للكتابة فى فلسفة الفنون الجميلة ، وتلك هى العمل على إعادة أسباب الاتصال بين صور الخبرة فى حالات تركزها وتهذبها ، ألا وهى الأعمال الفنية ، وبين الأحداث والأفعال والآلام اليومية التى تكون – باعترافنا جميعاً – صميم التجربة . والواقع أن قمم الجبال لا تطفو فى الهواء دون أن ترتكز على أى شىء ، كما أنها لاتستند إلى الأرض أوتقوم على دعائمها فحسب وإنما هى الأرض نفسها فى مظهر من مظاهر فعاليتها . وليست مهمة المشتغلين بدراسة طبيعة الأرض ، من جغرافيين وجيولوجيين ، سوى العمل على إيضاح هذه الواقعة والكشف عما تنطوى عليه من مضمونات عديدة . وثمة مهمة مماثلة تقع على عاتق الباحث النظرى الذى يريد أن يعرض لدراسة الفن الجميل من وجهة نظر فلسفية .

ولو أننا ارتضينا التسليم بهذا الرأى ، ولو حتى على سبيل التجريب المؤقت ، لرأينا أن ثمة نتيجة تترتب عليه قد تبدو لنا لأول وهلة غريبة مذهلة ، ذلك أننا إذا أردنا أن نفهم معنى المنتجات الفنية ، كان علينا أن نتناساها إلى حين ، وأن ننصرف بكل اهتمامنا عنها ، لكى نرتد إلى ما فى التجربة من قوى وظروف مألوفة ننكر عليها فى العادة كل طابع جمالى . ومعنى هذا أننا لن نستطيع الوصول إلى أية نظرية فى الفن ، اللهم إلا بطريقة غير مباشرة . والواقع أن البحث النظرى إنما يهتم بالفهم والاستبصار ، ولكنه لا يخلو من علامات تعجب أو أمارات إعجاب ، فضلا عن أنه يولد تلك السورة الانفعالية التى نطلق عليها غالباً اسم (التقدير الفنى) .

حقاً إن فى استطاعة المرء أن ينتشي بالأزهار فى أشكالها الملونة الجميلة وشذاها العطر الرقيق ، دون أن تكون لديه أية معرفة نظرية عن النباتات . ولكن من المؤكد أنه إذا حاول المرء أن يشرع فى فهم عملية إزهار النبات ، فإنه لن يلبث أن يجد نفسه مضطراً إلى الكشف عن مظاهر التفاعل التى تتم بين التربة والهواء والماء والضوء ، بوصفها الشروط الأساسية لنمو النباتات .

إن البارثنون – باعترافنا جميعاً – عمل فنى عظيم[١] . ومع ذلك فإنه ليس لهذا العمل أى اعتبار جمالى ، اللهم إلا إذا استحال إلى « خبرة » بالنسبة إلى موجود بشرى . وإذا كان للمرء أن يتجاوز دائرة المتعة الشخصية ، لكى يعمل على تكوين نظرية يتناول فيها بالبحث جمهورية الفن الكبرى التى لا يعدو أن يكون هذا البناء فرداً فيها ، فسيكون عليه فى لحظة ما من لحظات تأمله ، أن يصرف نظره عن البناء نفسه ، لكى يرتد إلى المواطنين الأثينيين بصخبهم ونقاشهم وحساسيتهم الحادة ، أولئك المواطنين الذين كان الحس المدنى يختلط عندهم بالديانة المدنية ، التى جاء المعبد تعبيراً عن خبرتهم الخاصة بها ، أولئك المواطنين الذين شيدوا هذا البناء ، لا ليكون عملا فنياً ، بل ليكون مجرد نصب تذكارى مدنى . وحين يرجع المرء إلى هؤلاء الأثينيين ، فإنه إنما يرجع إليهم بوصفهم موجودات بشرية كانت لديها حاجات تمثلت على صورة رغبة فى تشييد هذا البناء ، وتم إشباعها من خلال هذا البناء نفسه . ومثل هذا البحث يختلف بطبيعته عن ذلك الجهد الذى قد يقوم به عالم الاجتماع حين يجد فى أثر بعض المواد الخاصة التى تناسب أغراضه . وإن كل من يتصدى للقيام ببحث نظرى يدور حول الخبرة الجمالية المجسمة فى البارثنون ، ليجد نفسه مضطراً إلى العمل على إدراك

---

(١) بارثنون : أشهر معبد من معابد أثينا ، وكان مكرساً لعبادة الإلهة أثينا **Athena** . والمعبد مشيد بأكمله من الرخام تشييدا رائعاً ، وهو مبنى على الطراز الدورى ، وقد زينه بالنقوش المثال المشهور فيدياس . (المترجم) .

ذلك العنصر المشترك بين كل من الشعب الذى احتل هذا المعبد مركزاً هاماً فى صميم حياته — يستوى فى ذلك أن يكون أفراده مبدعين أم مجرد متذوقين — والشعب الذى نلقاه اليوم فى بيوتنا وطرقاتنا نحن أنفسنا .

والواقع أننا إذا أردنا أن « نفهم » الظاهرة الجمالية فى أسمى صورها التى ظفرت من الناس بالقبول ، فلابد لنا من أن نبدأ بدراستها فى شكلها الخام ، أعنى فى الأحداث والمناظر التى تستوقف بصر الإنسان أو سمعه ، مثيرة اهتمامه ، ومولدة لديه نوعاً من المتعة حين ينظر وينصت . والمشاهد التى تستأثر بانتباه الجمهور هى منظر سيارة إطفاء الحريق وهى تندفع بكل قوة ، ومنظر الآلات الضخمة التى تحفر حفراً هائلة فى الأرض ، ومنظر الإنسان ، وهو يتسلق حوائط الأبراج العالية كأنه الذباب ، ومنظر الرجال المعلقين فى الهواء فوق عوارض خشبية وهم يقذفون ويلتقطون قطع الحديد الملتهبة المحمرة . ولن يتسنى لنا أن نقف على أصول الفن فى صميم الخبرة البشرية ، اللهم إلا إذا استطعنا أن نرى كيف تؤثر رشاقة لاعب الكرة — حين يسدد ضربته القوية — فى جمهور المتفرجين ، أوإذا أمكننا أن نلاحظ مدى اغتباط ربة البيت باهتمامها بزرعها ، ومدى حرص زوجها على الاهتمام برقعة العشب الأخضر أمام بيته — ومدى انهماك الجالس إلى جوار المدفأة فى تأريث الوقود المشتعل ، ومشاهدة اللهب المتصاعد ، ومراقبة قطع الفحم وهى تتساقط . ولو سئل مثل هؤلاء الناس عن مبررات أفعالهم ، لكان فى وسعهم بلا ريب أن يردوا عليها بالأجوبة المعقولة . فالشخص الذى حرك قطع الوقود الملتهب فى المدفأة لن يجد صعوبة فى أن يقول إنه فعل ذلك لتأريث النار وزيادة سعيرها ، ولكن من المؤكد مع ذلك أنه أيضاً مأخوذ بسحر تلك الحركة اللونية الزاهية التى تجرى على قدم وساق أمام ناظريه : حركة التغير التى يشهدها بعينيه ، ويشارك فيها بخياله ، فهو إذن أبعد ما يكون عن التأمل السلبى البارد ، أو هو لا يقف موقف الناظر

المتحجر الجامد . وإذا كان كولردج[1] قد قال عن قارئ الشعر : « إنه لا ينبغى أن يكون الحافز الرئيسى له على المضى فى طريقه ، هو مجرد الدافع الآلى للتشوف وحب الاستطلاع ، أومجرد الرغبة التى لايقر لها قرار فى الوصول إلى حل نهائى ، بل النشاط السار الممتع الذى تنطوى عليه الرحلة نفسها » ، فإن هذه العبارة لتصدق أيضاً (بطريقة أو بأخرى) على كل أولئك الذين يستغرقون استغراقاً سعيداً فى ضروب متعددة من النشاط الذهنى أو الجسمى .

إن الميكانيكى الذكى الذى يستغرق فى عمله إلى حد الاندماج ، ويحرص على أدائه بكل إتقان ويجد لذة كبرى فى صنيعة يده ، ويعنى كما لو كان يكن لها حباً حقيقياً ، إنما يمارس نشاطاً فنياً بمعنى الكلمة . والفارق بين مثل هذا العامل وبين الصانع الأخرق المهمل الذى لايكترث بعمله، إنما هو فارق ضخم قد لا يقل شأناً فى المتجر عنه فى المرسم . وقد يحدث فى كثير من الأحيان ألا يروق هذا الإنتاج أو ذاك للحساسية الجمالية التى يتمتع بها أولئك الذين يستهلكونه . ولكن اللوم فى ذلك قد لا يقع على العامل نفسه بقدر ما يقع على أحوال السوق التى جعلت لها هذا الإنتاج . ولو تغيرت الظروف ، والفرص ، لكان فى الإمكان إنتاج أشياء ترتاح لمرآها الأعين كتلك التى كان يصنعها قديماً أرباب الحرف اليدوية من الصناع المهرة .

والملاحظ أن الآراء التى تعزل الفن بوضعه فوق منصة بعيدة قد انتشرت انتشاراً واسعاً ، واندست ببراعة بين عامة الناس ، لدرجة أن الكثيرين منهم قد يجزعون ، بدلا من أن يغتبطوا ، لو قيل لهم إنهم يستمتعون بتسلياتهم العرضية — جزئياً على الأقل — بسبب ما تنطوى عليه من صبغة جمالية . أما الفنون التى تتسم اليوم فى نظر الرجل العادى بأكبر قسط من الحيوية ،

(١) كولردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤) شاعر إنجليزى مشهور مهد لظهور الحركة الرومانسية حتى قبل بيرون ، وله قصائد غنائية رائعة ، لعل من أهمها قوبلاى خان التى قيل إنه كتبها أثناء نومه . (المترجم)

فهي أشياء لا يدخلها هو في عداد الفنون ، كما هي الحال مثلا بالنسبة إلى السينما ، أوموسيقى الجاز ، أو الرواية الهزلية ، أو ما تسرده عليه الصحف عادة من أقاصيص الحب والجريمة ومغامرات أهل العصابات . والواقع أنه لما كان الشيء الذي يعده فناً قد أودع في المتاحف والمعارض ، فليس بدعاً أن يلتمس ميله القوي إلى الخبرات السارة في ذاتها منفذاً طبيعياً له فيما تمده به البيئة العادية . وكثير من الأشخاص الذين يعارضون التصور المتحفي للفن ما زالوا مع ذلك يسلمون بالفكرة الخاطئة التي صدر عنها هذا التصور . وذلك لأن الرأي الشائع بين الناس قد كان ثمرة لعملية فصل تم فيها عزل الفن عن موضوعات الخبرة العادية ومشاهدها وهي تلك الخبرة التي يفخر كثير من الباحثين والنقاد بالتمسك بها والتوسع فيها . والملاحظ أنه حين تتوثق الصلة بين نخبة الموضوعات المنتقاة الممتازة وبين منتجات الحرف العادية ، فهناك يكون تقدير تلك الموضوعات على أشده ، ويكون انتشار التذوق الفني على أوسع مدى . أما حين تبدو الموضوعات التي يعترف الخاصة بأنها أعمال فنية رائعة ، أموراً هزيلة في نظر العامة من الناس ، نظراً لبعدها عن متناولهم ، فهنالك قد يحاول الميل الجمالي إشباع نهمه بالالتجاء إلى الموضوعات الرخيصة المبتذلة .

وإذا كانت هناك عوامل قد عملت على تمجيد الفن (الجميل) بوضعه فوق منصة عالية نائية ، فإن هذه العوامل لم تنشأ في أحضان الفن نفسه ، فضلا عن أن تأثيرها ليس وقفاً على الفنون وحدها . والظاهر أن لكلمتي «الروحاني» و«المثالي» في نظر الكثيرين هالة من الرهبة الممزوجة باللاواقعية في حين أصبحت كلمة «المادة» — على العكس — لفظاً محتقراً يحتاج موضوعه إلى تفسير أو تسويغ . والقوى التي عملها هنا إنما هي بعينها تلك القوى التي أدت إلى استبعاد كل من الدين والفن من مضمار الحياة العامة أو حياة الجماعة . وهذه القوى قد أحدثت على مر التاريخ ما لا حصر له

من ضروب التفكك والانقسام فى صميم الحياة والفكر الحديثين ،حتى لقد كان من المستحيل على الفن وحده أن ينجو من مثل هذا التأثير . ولسنا فى حاجة إلى أن نجوب أقاصى الأرض أو أن نرجع القهقرى آلاف السنين، لكى نلتقى بأناس يعدون كل ما من شأنه أن يزيد من حدة إحساسهم بالحياة المباشرة موضوعاً لإعجاب شديد . وقديماً كان التشريط الجسمى والريش المتموج ، والملابس المزخرفة ، والحلى الزاهية المصنوعة من الذهب والفضة ، أو من الزمرد واليشم ، كان كل هذا داخلا فى تكوين مضمون الفنون الجمالية . وأغلب الظن أنه لم يكن يقترن به أى مظهر من مظاهر الابتذال الذى نلمحه اليوم لدى بعض الطبقات المتباهية حين تستعرض على الملأ موضوعات مماثلة . كذلك كانت تصنع الأدوات المنزلية وأثاث الخيام والبيوت ، والسجاجيد ، والحصائر ، والأوانى ، والأوعية ،والأقواس ، والرماح بشىء كثير من العناية والتأنق ، حتى إننا اليوم أصبحنا نتصيد كل تلك المنتجات ونضعها موضع الصدارة فى متاحفنا الفنية . ومع ذلك فإن مثل هذه الأشياء لم تكن فى زمانها الأصلى ومكانها الخاص سوى أشكال مجملة أوصور منقحة من عمليات الحياة اليومية . فلم تكن هذه الموضوعات موضوعة على حدة فى مكان قصى مجهول ، بل كانت مندمجة فى صميم الحياة الاجتماعية بما فيها من تفاخر بأفعال البطولة ، ومظاهر العضوية الجماعية أو القبلية ، وعبادة الآلهة ، وأعياد الطعام وأعياد الصوم ، والحرب ، والصيد ، وشتى المواقف الدورية التى تنغم مجرى الحياة .

إن الرقص والتمثيل الصامت — وهما الأصل فى فن المسرح — لم ينتعشا إلا بوصفهما جزءاً من الطقوس والاحتفالات الدينية . أما الفن الموسيقى فقد تردد بكثرة فى لمس الوتر الممدود ، وقرع الجلد المشدود ، والنفخ فى المزامير . وحتى داخل الكهوف ، كانت مساكن الناس مزينة بالصور الملونة التى كان من شأنها أن تستبقى حية أمام الحواس تلك الخبرات

المتعلقة بالحيوانات ، خصوصاً وأن حياة الناس كانت مرتبطة أشد الارتباط بهذه الحيوانات كذلك كانت الأبنية التى تؤوى آلهتهم ، والأدوات التى تيسر لهم الاتصال بالقوى العليا ، تصنع كلها بمهارة فائقة وعناية خاصة . ولكن فنون الدراما والموسيقى ، والتصوير ، والعمارة ، التى كانت تمارس على هذا النحو لم تكن ذات علاقة خاصة بالمسارح ، أو المعارض ، أو المتاحف ، وإنما كانت جزءاً لا يتجزأ من الحياة الجدية التى تجرى فى جماعة منظمة .

ولم تكن الحياة الجماعية المتمثلة فى الحرب ، والعبادة ، والاجتماعات الشعبية تعرف أية تفرقة بين ماكان يميز تلك الأماكن والإجراءات ، وماكانت تضفيه عليها الفنون من لون ، وسحر ومهابة . وكان التصوير والنحت يكونان مع المعمار كياناً عضوياً واحداً ، كما كان المعمار يؤلف كلا واحداً مع الهدف الاجتماعى الذى كانت تخدمه الأبنية . كذلك كانت الموسيقى والغناء جزأين متداخلين مع الطقوس والاحتفالات التى كانت تكمل معنى الحياة الجماعية . أما الدراما فإنها لم تكن سوى مجرد أداة حيوية لبعث الخرافات الشعبية ، أو لإحياء تاريخ الحياة الجماعية . وحتى فى أثينا نفسها ، لا يمكننا أن نتصور انتزاع أمثال هذه الفنون من قاعدتها الثابتة فى صميم الخبرة المباشرة ، مع احتفاظها فى الوقت نفسه بطابعها المعبر أو دلالتها الخاصة . أما عن الرياضة البدنية أو ألعاب القوى ، فإن مثلها كمثل الدراما ، من حيث إنها كانت تمارس للاحتفال بتقاليد الجنس ، وتثبيت دعائم التراث الاجتماعى ، فكانت أداة لتعليم الناس ، وإحياء ذكرى الأمجاد ، وتقوية روح العزة والفخار فى نفوس المواطنين .

ولم يكن غريباً — فى مثل هذه الظروف — أن يتجه تفكير اليونانيين من أهل أثينا — حين راحوا ينعمون النظر فى الفن — نحو الرأى القائل بأنه فعل من أفعال التقليد أو المحاكاة . وهذا التصور قد استهدف لكثير من

الاعتراضات . ولكن الانتشار الذى لقيته هذه النظرية إنما هو الدليل القاطع على وجود علاقة وثيقة بين الفنون الجميلة والحياة اليومية ، فإن مثل هذه الفكرة ماكان يمكن أن تثور فى ذهن أحد ، لو أن الفن كان بعيداً كل البعد عن اهتمامات الحياة العادية . والواقع أن هذا المذهب لم يكن يعنى أن الفن هو صورة طبق الأصل من الموضوعات ، وإنما كان يعنى أن الفن يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية . وقد شعر أفلاطون بهذه الرابطة شعوراً قوياً ، حتى لقد أدى به هذا الشعور إلى المناداة بضرورة فرض رقابة على الشعراء ، وأهل الدراما ، والموسيقيين . وقد تكون المبالغة هى التى دفعت أفلاطون إلى القول بأن الانتقال من الأسلوب الدورى إلى الأسلوب الليدى فى الموسيقى هو النذير الأكيد بالانهيار المدنى . ولكن أحداً من معاصريه ماكان ليشك فى أن الموسيقى جزء لايتجزأ من نفسية المجتمع وأنظمته . بل إنه ماكان يمكن فى ذلك الحين أن تفهم فكرة « الفن للفن » .

وعلى ذلك فإنه لابد من أن تكون ثمة أسباب تاريخية قد عملت على ظهور هذا التصور الانعزالى للفن الجميل . وحسبنا أن نلقى نظرة على متاحفنا ومعارضنا الراهنة التى اعتدنا أن ننقل إليها ونختزن فيها شتى الآثار الفنية ، لكى نقف على جانب من تلك العلل التى عملت على عزل الفن ، بدلا من اعتباره ظاهرة مصاحبة للمعبد ، والمحكمة ، أو الساحة الشعبية ، وسائر أشكال الحياة المشتركة . وقد يكون فى الإمكان تدوين تاريخ مشوق للفن الحديث بالرجوع إلى تكوين الأنظمة الحديثة الخاصة بالمتاحف وصالات العرض . ولعلى أستطيع فى هذا الصدد أن أسوق بعض الوقائع البارزة التى تؤكد هذه الحقيقة . فالغالبية العظمى من المتاحف الأوربية (مثلا) هى فى جانب منها آثار تذكارية لقيام القومية والتوسع الاستعمارى . وكل عاصمة تحرص على أن يكون لها متحفها الخاص فى النحت والتصوير .. الخ فتكرس

جانباً منه لإظهار مناحي عظمتها الفنية الماضية وتخصص الجانب الآخر لعرض الأسلاب التي جمعها حكامها أثناء غزوهم للشعوب الأخرى ، كما هي الحال مثلا بالنسبة إلى مجموعات الغنائم الموجودة باللوفر من أسلاب نابليون ، ولا شك أن هذه المجموعات إنما تشهد بوجود علاقة وثيقة بين ظاهرة عزل الفن فى العصر الحديث ، وظاهرتي القومية والروح العسكرية . ولا نزاع فى أن هذه العلاقة قد خدمت فى بعض الأوقات غرضاً نافعاً ، كما حدث مثلا بالنسبة إلى اليابان حينما كانت بصدد التطبع بروح المدنية الغربية ، فقد استطاعت أن تنقذ جانباً كبيراً من كنوزها الفنية بتأميمها للمعابد التي كانت تضمها .

وقد كان نمو الرأسمالية عاملا قوياً فى نشوء المتحف باعتباره المقر الطبيعي للأعمال الفنية ، وفى رواج الفكرة القائلة بأن هذه الأعمال قائمة بذاتها فى استقلال عن الحياة العامة . ولم يلبث الأثرياء الجدد[١] — وهم تلك الفئة الهامة التي أوجدها النظام الرأسمالي كناتج ثانوي — أن شعروا بالحاجة الماسة إلى إحاطة أنفسهم بالأعمال الفنية النفيسة من كل نادر باهظ الثمن . وهكذا أصبحنا نلاحظ بصفة عامة أن الهاوي[٢] النموذجي قد صار هو بعينه الرأسمالي النموذجي . فهذا الرجل الثري إنما يجمع اللوحات ، والتماثيل ، والحلي الفنية ، لكي يدعم مركزه فى مضمار الثقافة الرفيعة ، على نحو ما يفعل فى ميدان المال حينما يعمل على زيادة رصيده من الأسهم والأوراق المالية لتقوية مركزه فى مضمار الحياة الاقتصادية .

ولم يقتصر الأمر على الأفراد ، بل لقد أصبحت الجماعات والشعوب تحرص على إظهار حسن ذوقها الثقافي ، ببناء دور الأوبرا ، وتشييد المتاحف ، وإقامة المعارض . وهذه كلها إنما تشهد بأن الجماعة ليست مستغرقة بتمامها

---

(١) فى الأصل بالفرنسية (nouveaux riches) وهم « أغنياء الحرب » كما نقول عادة .

(٢) « الهاوي » هنا هو جامع التحف ، أي الرجل الذي يحرص على اقتناء أثمن الأعمال الفنية وأنفسها . (المترجم) .

فى مسائل الثروة المادية وحدها ، وإنما هى على استعداد أيضاً لأن تنفق جانباً من مواردها لرعاية الفن . ومن هنا فإنها تشيد تلك الأبنية ، وتودع فيها المقتنيات المختلفة ، على نحوما تفعل اليوم حين تبنى كاتدرائية . وإن هذه الأشياء لتعكس المركز الثقافى الممتاز وتعمل على دعم أركانه ، ولكن انفصالها عن الحياة الجمعية إنما يعكس واقعة هامة ، ألا وهى أن تلك الأشياء لا تمثل جانباً من صميم الثقافة الأصلية التلقائية . فنحن هنا بإزاء ضرب من التعويض الذى يبدو فيه موقف التباهى بالقدسية أو التفاخر بالأفضلية ، ولكن لا نحو الأشخاص من حيث هم كذلك بل نحو الاهتمامات والمشاغل التى تستنفد أغلب وقت الجماعة وطاقتها .

والملاحظ أن الصناعة والتجارة فى العصر الحديث قد اتسع نطاقهما حتى شمل العالم بكل دوله ، وإن محتويات المعارض والمتاحف لتشهد بنمو النزعة الدولية فى مضمار الاقتصاد . ولم تلبث سرعة الحركة أوسهولة الانتقال التى غلبت على التجارة والسكان ، نتيجة لتطور النظام الاقتصادى ، أن عملت على إضعاف أوهدم العلاقة القائمة بين الأعمال الفنية والعقلية المحلية genius loci التى كانت يوماً تعبيراً طبيعياً لها . وعلى حين أن الأعمال الفنية قد فقدت صبغتها المحلية أو مكانتها الأهلية ، نراها فى الوقت نفسه قد اكتسبت صبغة جديدة ، فأصبحت لها مكانتها باعتبارها مجرد نماذج للفن الجميل . وفضلا عن ذلك ، فإن الأعمال الفنية قد أصبحت تنتج اليوم – شأنها فى ذلك شأن كل ما عداها من السلع – للبيع فى السوق . وليس من شك فى أن الرعاية الاقتصادية التى شمل بها الفن فى كثير من الأحيان من جانب جماعة الأثرياء أو بعض أصحاب النفوذ قد لعبت دوراً كبيراً فى تشجيع الإنتاج الفنى . وليس بمستبعد أيضاً أن تكون بعض القبائل المتوحشة قد لقيت من يشجعون الفن فيها . ولكن المشاهد الآن أن الجانب الأكبر من هذا الترابط الاجتماعى نفسه قد ضاع فى غمرة الصبغة اللاشخصية

التى أصبحت تميز السوق العالمية . وإن كثيراً من الموضوعات التى كانت فى الماضى ذات معنى أو دلالة ، نظراً لما كان لها من مكانة فى حياة الجماعة ، قد أصبحت تعمل الآن بمعزل عن ظروف نشأتها . وتبعاً لذلك فإن هذه الموضوعات قد انفصلت أيضاً عن الخبرة العامة ، وأصبحت لاتصلح لأن تكون سوى مجرد شعارات لذوق ، أو شهادات لنوع خاص من الثقافة .

ونظراًلما طرأ على الأحوال الصناعية من تغيرات ، فقد دفع بالفنان إلى هامش المجتمع بعيداً عن التيارات الأساسية للاهتمام الإيجابى أو النشاط الفعال . والواقع أن الصناعة قد أصبحت ميكانيكية وليس فى وسع الفنان أن يعمل بطريقة آلية لخدمة الإنتاج الكبير . فلابد إذن أن يصبح اندماجه فى المجرى الطبيعى للخدمات الاجتماعية أقل من ذى قبل ، ولاجرم بالتالى أن تظهر فى مضمار الجمال نزعة « فردية » من نوع خاص . وهكذا أصبح الفنانون يعتقدون أن المهمة التى تقع على عاتقهم هى أن يضطلعوا بأداء عملهم كما لو كان مجرد وسيلة منفصلة « للتعبير عن الذات » . وخوفاً من أن يستغل إنتاجهم لخدمة القوى الاقتصادية،فإنهم لم يجدوا بداً فى كثير من الأحيان من أن يعمدوا إلى المبالغة فى هذه النزعة الانفصالية ، إلى حد الشذوذ أو الخروج على المألوف . وقد نتج عن ذلك أن أصبح للمنتجات الفنية طابع الأشياء المستقلة أو الموضوعات الخفية المستورة ، إلى درجة تفوق كل حد .

ولو أننا تصورنا فعل كل هذه القوى مجتمعة ، لأمكننا أن نفهم كيف أن الظروف التى تخلق فى العادة تلك الهوة القائمة بين المنتج والمستهلك قد استطاعت أيضاً أن تعمل على خلق هوة مماثلة بين الخبرة العادية والخبرة الجمالية ، وهكذا انتهى بنا الأمر — اعترافاً منا بوجود تلك الهوة — إلى تقبل مذاهب جمالية تقصى الفن فى منطقة لا تسكنها أية خليقة أخرى غيره

وتبالغ فى تأكيد الطابع التأملى المحض للظاهرة الجمالية مبالغة تتجاوز كل فهم عقلى ، وكأن هذه الفلسفات عادية أوطبيعية . ثم جاء اختلاط القيم فعمل على زيادة حدة هذا الانفصال . ولم تلبث بعض الاعتبارات الدخيلة ، كلذة الحصول على المجموعات الفنية ، وعرضها على الناس ، واقتنائها والتفاخر بحيازتها ، أن موهت على الناس حقيقة القيم الجمالية . وكان طبيعياً أن تمتد العدوى إلى النقد الفنى نفسه ، فأصبح الناس يهللون لغرائب التقدير ، وروائع الجمال الفنى المتعالى أو الفائق للعقل ، خصوصاً ذلك الفن الذى ينهمك فيه أصحابه دون اهتمام منهم بالقدرة على الإدراك الجمالى فى مضمار الواقع الحسى الملموس .

ولست أريد — مع ذلك — أن أتطرق إلى تفسير اقتصادى لتاريخ الفنون ، كما أننى لا أزعم أن للظروف الاقتصادية علاقة ثابتة أومباشرة بالإدراك والمتعة ، أو حتى بتفسير الأعمال الفنية الفردية . وإنما أريد أن أبين أن النظريات التى تعزل الفن والتقدير الجمالى ، بوضعها فى نطاق مستقل قائم بذاته ، بعيداً عن شتى ضروب الخبرة الأخرى ، ليست داخلة فى صميم الموضوع نفسه (بمعنى أنها لاتنشأ عن طبيعة الظاهرة الفنية نفسها) ، وإنما هى تنشأ نتيجة لبعض الظروف الخارجية التى تقبل التحديد . ولما كانت هذه الظروف متأصلة فى أنظمة الحياة وعاداتها، فإنها تعمل عملها بطريقة ناجعة ، نظراً لأنها تؤدى دورها على نحو لا شعورى . ومع ذلك فإن تأثير هذه الظروف لا يقف عند حدود النظرية وحدها ، بل إنه ليمتد — كما أوضحت فيما سبق — إلى صميم الحياة العملية ، فيقصى إدراكات جمالية هى بمثابة عناصر ضرورية للسعادة أويهبط بها إلى مستوى بعض التنبيهات السارة الزائلة أو التأثيرات التعويضية العابرة .

وحتى بالنسبة إلى أولئك القراء الذين قد يروق لهم أن يعارضوا ما سبق لنا قوله ، فإن مستلزمات الأحكام التى سبق لنا تقريرها قد تعينهم على تحديد

طبيعة المشكلة ؛ إذ لا بد من إعادة الاستمرار أو تأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة ، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى . ولن يتأتى لنا أن نفهم الفن أو أن نقف على وظيفته فى صميم الحضارة ، لو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا فى البحث هى كيل المديح له ، أو لو أننا اقتصرنا منذ البداية على دراسة الآثار الفنية الكبرى المعترف بأنها كذلك . وإنما ينبغى للنظرية التى تلتمس الفهم ، أن تلجأ إلى طريق غير مباشر فترتد إلى الخبرة العادية ، أو السير الطبيعى للأمور ، حتى تقف على الصبغة الجمالية التى تنطوى عليها مثل هذه الخبرة . أما حين يجعل النظر العقلى نقطة انطلاقه على الأعمال الفنية المسلم بها ، فهنالك لابد من أن تكون الظاهرة الجمالية قد عزلت فى إطار قائم بذاته ، ولابد من أن تكون الآثار الفنية قد أقصيت فى ركن منفرد على حدة ، بدلا من أن ينظر إليها على أنها تمجيد — معترف به من حيث هو كذلك — لأمور التجربة العادية . وحتى الخبرة الغفل — بشرط أن تكون خبرة أصلية حقيقية — فإنها قد تكون أقدر على إرشادنا إلى الطبيعة الباطنة للخبرة الجمالية من أى موضوع سبق لنا عزله عن كل ما عداه من ضروب الخبرة . ولو أننا سرنا على هدى هذا المبدأ لاستطعنا أن ندرك كيف يطور العمل الفنى ، ويبرز أمامنا بصفة خاصة ، تلك العناصر القيمة التى تنطوى عليها أمور الاستمتاع العادى . وعندئذ سوف يتضح لنا أن الإنتاج الفنى إنما يصدر عن الاستمتاع بأمور الحياة اليومية ، حين يتم التعبير عن معنى الخبرة العادية بتمامه ، كما تصدر الأصباغ عن منتجات فحم القطران حين تعالج بطريقة خاصة .

وإن النظريات القائمة فى الفن لهى أكثر من أن تحصى ، فإذا كان ثمة ما يسوغ اقتراح فلسفة جمالية مغايرة ، كان لزاما علينا أن نتناول الظاهرة الجمالية على نحو جديد . وليس أيسر من المزج بين النظريات القائمة أو العمل على تعديلها ، بشرط أن يكون المرء من هواة هذا النوع من التأليف ،

وأما فى رأيى فإن العيب فى النظريات القائمة أنها تبدأ من نزعة انفصالية سابقة ، أو من تصور « روحى » للفن يقطع كل صلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة . ولكن ليس معنى هذا أن نستبدل بتلك النزعة الروحية نزعة أخرى مادية مبتذلة ، تهبط بالأعمال الفنية الجميلة إلى مستوى وضيع ، وإنما لابد من أن نستبدل بها تصوراً آخر يكشف لنا عن الطريقة التى بها تخلع الأعمال الفنية على الكيفيات الماثلة فى التجربة العادية طابعاً مثالياً . وحينما توضع الأعمال الفنية فى سياقها الإنسانى المباشر من التقدير الشعبى ، فإنها تصبح أعمق دلالة وأوسع مدى ، مما لو قدر لنظريات عزل الفن أن تلقى تأييداً عاماً .

والواقع أن أى تصور للفن الجميل ، إذا جعل نقطة بدايته تلك الصلة الوثيقة التى تجمع بين الفن من جهة ، وبين الكيفيات المكتشفة فى الخبرة العادية من جهة أخرى ، فإنه لابد من أن يصبح فى مقدوره إظهارنا على العوامل والقوى التى تساعد على تحويل ضروب النشاط البشرى العادى إلى أمور ذات قيمة فنية ، عن طريق نوع من التطوير الطبيعى السوى . ومثل هذا التطور أيضاً لابد أن يكون فى مقدوره الكشف عن الظروف التى قد تحول دون نمو هذه الضروب المختلفة من النشاط نمواً سوياً عادياً . وقد دأب الباحثون فى النظرية الجمالية على التساؤل عما إذا كان من شأن الفلسفة الجمالية أن تعيننا على تربية ذوقنا الجمالى أم لا . وهذا التساؤل إنما هو فرع من النظرية العامة للنقد ، فإن من شأن هذه النظرية — فيما يبدولى — أن توضح لنا ما الذى ينبغى البحث عنه أو الاهتداء إليه فى صميم الموضوعات الجمالية الملموسة ، وإلا لكان حتما على هذه النظرية أن تفشل فى أداء مهمتها كاملة . ولكن على أى حال قد يكون من الأسلم لنا أن نقرر أن أية فلسفة للفن لا بد أن تصبح عقيما ، ما لم تنبهنا إلى وظيفة الفن فى علاقته بما عداه من ضروب الخبرة ، وتظهرنا على الأسباب التى تحول دون تحقيق تلك

الوظيفة على الوجه الأكمل ، وتوضح لنا الظروف التي قد يستطيع الفن في ظلها أن يضطلع بأداء مهمته بنجاح .

وقد يبدو للبعض أن المقارنة التي عقدناها بين ظهور الأعمال الفنية من الخبرات العادية واستخلاص المنتجات القيمة من المواد الخام إنما هي مقارنة غير لائقة ، أو في غير موضعها ، إن لم تكن محاولة فعلية للهبوط بالأعمال الفنية إلى مستوى السلع المصنوعة لخدمة بعض الأغراض التجارية . ولكن بيت القصيد أن أي قدر من الثناء الحماسي الذي قد نكيله لبعض الأعمال الفنية المكتملة لن يعيننا في حد ذاته على فهم أمثال هذه الأعمال أو التمكن من إنتاجها . وإنه لفي استطاعة المرء أن يستمتع بالأزهار ، دون أن يكون على علم بضروب التفاعل التي تتم بين التربة والهواء والرطوبة ، والبذور ، مما يؤدي إلى ظهور تلك الأزهار نفسها . ولكن ليس في استطاعة المرء أن يفهم الأزهار دون أن يدخل في حسابه كل هذه الألوان المختلفة من التفاعل ، وما النظرية إلا نوع من الفهم . فلابد للنظرية (الجمالية) من أن تهتم بالكشف عن طبيعة إنتاج الأعمال الفنية ، وطريقة الاستمتاع بها في الإدراك الحسي . وهنا يمكننا أن نتساءل : كيف تترقى صناعتنا العادية للأشياء فتستحيل إلى صورة أخرى من الصناعة تتسم بالطابع الفني الأصيل ؟

كيف يتطور استمتاعنا العادي بالمشاهد والمواقف ، فيصبح إشباعاً من نوع خاص ، ألا وهو ذلك الإشباع الذي يقترن بالخبرة الجمالية في صورتها الحادة ؟ — تلك هي الأسئلة التي لابد للنظرية من أن تتصدى للإجابة عنها . ولن يكون في الإمكان الاهتداء إلى تلك الأجوبة اللهم إلا إذا كنا على استعداد للبحث عن أصول الفن وجذوره في صميم موضوعات الخبرة العادية التي لا نعدها في العادة ذات طابع جمالي . وحين نكون قد تمكنا من اكتشاف تلك البذور الفعالة ، فسيكون في وسعنا عندئذ أن نتتبع مسار نموها ، حتى نصل إلى أسمى صور الفن الراقي المكتمل .

وقد يكون من نافلة القول أن نقرر أننا لا نستطيع أن نوجه – اللهم إلا بطريقة عرضية – نمو النباتات وإزهارها ؛ إذ مهما كان من روعة تلك النباتات ولذة الاستمتاع بها ، فإنه لابد لنا من أن نعمد إلى تفهم شروطها السببية . ولعل من نافلة القول أيضاً أن نقرر أن الفهم الجمالي – من حيث هو متمايز عن مجرد الاستمتاع الشخصي – مضطر هو كذلك إلى أن يبدأ بالتربة والهواء والنور ، بوصفها الأصل في نشأة الأشياء التي نعجب بها جماليا . وهذه الشروط إنما هي الشروط أو العوامل التي تجعل من الخبرة العادية خبرة تامة مكتملة ، فإذا ما اعترفنا بهذه الحقيقة ، تضاعف شعورنا بأن علينا أن نواجه مشكلة بدلا من أن نجد أنفسنا بإزاء حل نهائي حاسم . والواقع أنه إذا كان الطابع الفني أو الجمالي متضمناً بالضرورة في كل خبرة عادية ، فكيف نفسر عجزه في الغالب عن اتخاذ صورة واضحة صريحة ؟ لماذا يبدو الفن للكثيرين بضاعة مستوردة من الخارج دخيلة على صميم التجربة ، ولمَ يميل الجمهور إلى اعتبار الموضوع الجمالي مرادفاً لشيء اصطناعي ؟

إننا لن نستطيع أن نجيب عن هذه الأسئلة ، أو أن نتمكن من تعقب تطور الفن ابتداء من الخبرة اليومية ، اللهم إلا إذا كانت لدينا فكرة واضحة متماسكة عما نعنيه في العادة حينما نتحدث عن « الخبرة السوية » . ولحسن الحظ أن السبيل إلى بلوغ مثل هذه الفكرة إنما هو سبيل مكشوف واضح المعالم ؛ إذ أن طبيعة الخبرة محددة بالشروط الأساسية للحياة ، حقاً إن الإنسان مختلف عن الطير والدابة ، ولكنه يشترك معها في الوظائف الحيوية الأصلية ، فضلا عن أنه مضطر مثلها إلى تحقيق عمليات أساسية من التوافق ، إذا كان له أن يستمر على قيد البقاء . ولما كانت حاجات الإنسان الحيوية هي بعينها حاجات الحيوان ، فإن الإنسان يستمد وسائله في التنفس والتحرك والإبصار والسمع – أعني ذلك الدماغ الذي يحقق عن طريقه التآزر بين حواسه

وحركاته – من أسلافه الحيوانيين . فالأعضاء التى يضمن بها لنفسه استمرار البقاء لا ترجع إليه هو وحده ، بل الفضل فيها إنما يعود إلى ألوان من الصراع والكسب حققتها سلسلة طويلة من السلف الحيوانى .

وإنه لمن حسن الحظ أن أية نظرية تتصدى لتحديد مكانة الظاهرة الجمالية فى التجربة لن تكون بحاجة إلى الدخول فى التفاصيل الدقيقة ، حين تبدأ من الخبرة فى صورتها الأولية ، ومعنى هذا أنه حسبنا هنا أن نجتزئ بالخطوط العريضة . والملاحظة الكبرى التى تسترعى انتباهنا فى هذا الصدد منذ البداية هي أن الحياة تجرى دائماً فى بيئة ، ولكن ليس فى البيئة فحسب وإنما بسببها أيضاً أومن خلال التفاعل معها . وليس ثمة مخلوق يحيا تحت جلده فحسب ؛ فإن أعضاءه الكامنة تحت الجلد إنما هى وسائل اتصال مع ما يمتد فيما وراء إطاره الجسمى ، مما لابد له من أن يتكيف معه ، إن عن طريق التلاؤم أو الدفاع أو القهر ، حتى يتسنى له البقاء . والمخلوق الحى معرض فى كل لحظة لأخطار عديدة تتهدده من جانب الوسط المحيط به ، وهو مضطر فى كل لحظة إلى الاستعانة بشىء مما فى بيئته حتى يشبع حاجاته . وإذن فإن مصير الكائن الحى ومستقبله مرتبطان بضروب التبادل التى تتم بينه وبين بيئته ، ولكن لا بطريقة خارجية ، بل بأعمق طريقة باطنية .

إن همهمة الكلب حين يلتهم طعامه ، وعواءه حين يضل سبيله أويجد نفسه وحيداً ، وتحريكه لذنبه حينما يعود إليه صديقه البشرى : كل هذه تعبيرات عن اندماج الحياة فى وسط طبيعى يضم كلا من الإنسان والحيوان الذى استأنسه . وكل حاجة سواء أكانت اشتهاء للطعام أم للهواء النقى إنما هى افتقار أو نقص يشهد – وقتيا على الأقل – بانعدام التكيف المناسب مع البيئة ، ولكنها أيضاً مطلب أومسعى يتم عن طريق الخروج إلى البيئة لسد النقص واستعادة التكيف ببناء اتزان موقت – على أقل تقدير – وماالحياة نفسها سوى مراحل متتابعة يعجز الكائن الحى أثناءها عن ملاحقة سائر الأشياء

المحيطة به لكنه لا يلبث أن يسترد تناغمه معها ، سواء بفعل الجهد أم عن طريق المصادفة المواتية . وهذا الاسترداد فى الحياة النامية لا يمكن مطلقاً أن يكون مجرد عود إلى حالة سابقة ، لأن من شأنه أن يكتسب ثراء وخصبا بفضل حالة التنافر والمقاومة التى يكون قد اجتازها بنجاح . وحينما تكون الهوة التى تفصل الكائن الحى عن بيئته واسعة إلى أقصى حد،فإن المخلوق لابد من أن يفنى ، أما إذا لم يتعرض الكائن الحى لأى تحول وقتى يضاعف من حدة نشاطه فإنه عندئذ إنما يقتصر على مواصلة البقاء . ولا تنمو الحياة إلا حين يكون الصراع المؤقت الذى تستهدف له مجرد انتقال إلى حالة توازن أشمل يتحقق بين طاقات الكائن الحى من جهة وطاقات الظروف الخارجية التى يحيا فى كنفها من جهة أخرى .

ولئن كانت هذه الوقائع البيولوجية حقائق معادة ، إلا أنها تنطوى على دلالة هامة ، لأنها تمس جذور الظاهرة الجمالية فى صميم التجربة . والعالم ملىء بالأشياء التى لا تكترث بالحياة إن لم تكن معادية لها ، بل إن تلك العمليات التى تساعد على استمرار الحياة تميل هى نفسها إلى إشاعة الخلل فى صميم الحياة فتضطرب علاقتها بالبيئة ، ومع ذلك فإنه إذا استمرت الحياة ، وإذا انتشرت وامتدت أثناء استمرارها كان معنى هذا أنها انتصرت على عوامل المعارضة والصراع ، وأنها استطاعت أن تحول تلك العوامل إلى مظاهر متفاضلة لحياة أسمى قوة وأعمق دلالة . وهنا تحدث بالفعل معجزة التكيف العضوى أوالحيوى الذى يتم من خلال الانتشار أو الامتداد (بدلا من أن يتم عن طريق الانقباض والتلاؤم السلبى) . ونحن نجد هنا بذور الاتزان والانسجام اللذين يتحققان من خلال الإيقاع ، ولاشك أن مثل هذا التوازن لاينتج بطريقة آلية جامدة ، بل هو إنما ينشأ عن التوتر ، أو بسبب هذا التوتر .

والواقع أن فى الطبيعة — حتى فيما هو دون مستوى الحياة — شيئاً

أكثر من مجرد الصيرورة والتغير ، فإن ثمة « صورة » تتحقق حيثما تيسر بلوغ حالة التوازن الثابت ، حتى ولو كان هذا التوازن حركيا . والتغيرات تتداخل فيما بينها ، ويساند بعضها بعضا . وحيثما وجد مثل هذا التماسك فلا بد من أن يكون ثمة دوام أو استمرار فى البقاء . ولايفرض النظام من الخارج ، بل هو إنما ينبع من صميم العلاقات القائمة بين الطاقات بعضها ببعض ، أعنى أنه يصدر عن ألوان من التفاعل المنسجم أو المتناسق . والنظام نفسه يتطور ويترقى ، لأنه بطبيعته إيجابى فعال (وليس شيئاً سكونياً يعد دخيلا على ما يحدث) . وهكذا قد يتمكن النظام من أن يستوعب فى صميم حركته الاتزانية أنواعاً أكثر من التغير .

ولايمكن أن يكون النظام إلا شيئاً جديراً بالإعجاب فى عالم مهدد بالفوضى والاضطراب على الدوام ، عالم لا تستطيع فيه المخلوقات الحية أن تبقى على قيد الحياة ، إلا إذا استفادت من أى نظام تلقاه فيما حولها ، وعملت على ضمه إليها أو إدماجه فيها . وفى عالم كعالمنا هذا ، لابد لكل مخلوق حى يبلغ مستوى الحساسية ، أن يرحب بالنظام ، فتكون استجابته لأى نظام ملائم يلقاه فيما حوله ، هى الشعور بالانسجام أو التناسق .

وما لم يشارك الكائن الحى فى العلاقات المنظمة القائمة فى بيئته ، فإنه لن يستطيع أن يضمن لنفسه الاستقرار اللازم للحياة . وحين تجئ هذه المشاركة على أعقاب مرحلة من التمزق والصراع ، فإنها تحمل فى ثناياها بذور تحقق شبه جمالى .

والإيقاع الناشىء عن فقدان التكامل مع البيئة ، ثم استرجاع الاتحاد بها ، لايتوافر عند الإنسان فحسب ، بل هو يكتسب لديه طابعاً شعورياً ، فتصبح الظروف المصاحبة له بمثابة المادة الخام التى يصطنع منها الإنسان أغراضه ومراميه . والانفعال إنما هو الأمارة الشعورية التى تشهد بوجود تصدع ، سواء أكان هذا التصدع فعلياً أم وشيك الوقوع . والتنافر إنما

هو المناسبة التى تدعو إلى التفكير . وأما الرغبة فى استرجاع حالة الاتحاد ، فهى التى تحول الانفعال المحض إلى اهتمام بالموضوعات ، من حيث هى شروط لتحقيق الانسجام . وبفضل هذا التحقق يندمج موضوع التفكير فى صميم الموضوعات ، فيصبح منها بمثابة المعنى أو الدلالة . ولما كان أحرص ما يحرص عليه الفنان إنما هو بلوغ مرحلة الخبرة التى عندها يتم تحقق الاتحاد ، فإنه لايعرض عن لحظات المقاومة والتوتر ، بل هو بالأحرى يوجه إليها عناية خاصة ، لا لأنه يهتم بها فى ذاتها ، بل لأنه يهتم بما تنطوى عليه من إمكانيات ، محاولا أن يصل بتجربته الموحدة الشاملة إلى مستوى الشعور الحى . والمشاهد أن رجل العلم – على العكس من الشخص الذى تتسم مراميه بالصبغة الجمالية – يهتم بالمشكلات والمواقف التى يبدو فيها التوتر واضحاً بين مادة الملاحظة والتفكير . حقاً إنه يحرص على حل تلك المشكلات ، ولكنه لايقف عند هذا الحد ، بل هو ينتقل إلى مشكلة أخرى ، مستخدماً حلا سبق له الوصول إليه ، كنقطة ارتكاز يستند إليها للقيام بمباحث أخرى جديدة .

وإذن فإن ما يحدد الفارق بين صاحب النزعة الجمالية وصاحب النزعة العقلية إنما هو اختلافهما فى تأكيد الجانب الهام من ذلك الإيقاع المستمر الذى يميز تفاعل المخلوق الحى مع بيئته . أما المكانة القصوى للتجربة عند كل منهما فهى واحدة ، كما أن صورتها العامة هى بعينها . وإذا كان البعض قد ظن أن الفنان لا يفكر ، على حين أن الباحث العلمى لا يقوم بشىء آخر سوى التفكير ، فإن هذه الفكرة الغريبة ليست سوى نتيجة لتحويل فارق فى سرعة الحركة أو نبرة التأكيد إلى فارق فى النوع أو الكيف . الواقع أن للمفكر لحظته الجمالية ، وتلك هى اللحظة التى لا تظل فيها أفكاره مجرد أفكار ، بل تستحيل إلى معان أودلالات مندمجة فى صميم الموضوعات. كذلك للفنان مشكلاته ، أوهو يفكر حين يعمل . ولكن تفكير الفنان

مندمج فى صميم الموضوع بطريقة مباشرة أظهر مما لدى غيره . أما الباحث العلمى فإنه – نظراً لبعد غايته نسبياً – مضطر إلى استخدام الرموز ، والألفاظ ، والعلامات الرياضية . وعلى العكس من ذلك ، نجد أن الفنان يحقق تفكيره فى صميم الوسائط الكيفية التى يباشر عمله فيها ، فضلا عن أن ألفاظه وثيقة الصلة بموضوعه لدرجة أنه حين ينتج فإنه يحرص مباشرة على اندماجها فيه .

والملاحظ أن الحيوان ليس فى حاجة إلى أن يسقط انفعالاته على موضوعات الخبرة ، فإن الطبيعة منذ البداية رحيمة أو مبغضة ، رقيقة أو مكتئبة ، مهيجة أومهدئة ، حتى قبل أن تكون قابلة للوصف رياضياً ، أو منطوية على مجموعة من الكيفيات الثانوية ، كالألوان والأشكال . وحتى ألفاظ كهذه : طويل وقصير ، صلب وأجوف ، ما زالت تحمل بالنسبة إلى الجميع – باستثناء أرباب التخصص الفكرى – دلالة خلقية وانفعالية . وحسبنا أن نرجع إلى المعجم لكى نتحقق من أن الاستعمال القديم لكلمتين مثل « مر » و« حلو » لم يكن يشير إلى كيفيات الحس من حيث هى كذلك ، بل كان يستهدف التميز بين الأشياء المواتية والأشياء المعادية . وكيف كان يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك ؟ أليست الخبرة المباشرة إنما هى ثمرة لتفاعل الإنسان مع الطبيعة ؟ إننا لنلاحظ فى هذا التفاعل أن الطاقة البشرية تجمع ، وتنطلق ، وتحبس ، وتحبط ، وتنتصر . وفى خلال هذه العمليات جميعاً ، نشاهد ضربات إيقاعية من الحاجة والإشباع ، أونبضات متوالية من الأداء أوالإعاقة عن الأداء .

وكل ضروب التفاعل التى تولد الاستقرار والنظام فى صيرورة التغير التى لاتهدأ ، إنما هى إيقاعات . فهناك مد وجزر ، انبساط وانقباض ، أعنى أن ثمة تغيراً منظماً . وهذا التغير إنما يحدث فى نطاق بعض الحدود الخاصة . ولئن كان تجاوز الحدود الموضوعة إنما يعنى الفناء والموت ، إلا

أن ثمة إيقاعات جديدة تقوم على أنقاض هذه العملية الهدامة نفسها . وحينما تتناوب التغيرات بطريقة متناسقة ، فإن هذا التناوب يحدث نظاماً نمطياً ، لا من الناحية الزمانية فحسب ، بل من الناحية المكانية أيضاً ، كما يظهر فى أمواج البحر ، وتجاعيد الرمال حيث فاضت المياه وانحسرت ، وتجمعات السحاب المجعد الخفيف أوالأسود الداكن الكثيف . وهذا التقابل القائم بين الحاجة والإشباع ، بين الصراع والكسب ، بين الاضطراب والتكيف ، هو الذى يكون تلك الدراما التى يتحد فيها الفعل والشعور والمعنى . أما النتيجة التى تترتب على كل هذا فهى التوازن والتعادل ، وهذان ليسا حالتين سكونيتين أو آليتين ، بل هما يعبران عن قوة توصف بالشدة ، نظراً لأنها قدكانت ثمرة لعملية انتصار على المقاومة . وهكذا نرى أن الموضوعات المحيطة بنا فى البيئة تساعدنا من جهة ، وتقف فى سبيلنا من جهة أخرى .

ولايمكن أن تقوم للخبرة الجمالية أدنى قائمة فى نوعين اثنين من أنواع العوالم الممكنة : ففى عالم من الصيرورة الخالصة ، لن يكون لتغير طابع التجمع أو التراكم ، ولن تكون ثمة نهاية يتحرك صوبها هذا التغير ، وبالتالى فإنه لن يكون للاستقرار أوالهدوء أى وجود . ولكن من الحق أيضاً أن أى عالم مكتمل منته لا يمكن أن ينطوى على أية سمة من سمات التوقف أو الأزمة ، وبالتالى فإنه لن يتيح الفرصة لأى حل أوإقرار . وحيث يكون كل شىء منذ البداية تاماً مكتملا ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة موضع لإنجاز أوتحقيق . حقاً إننا نتطلع بشغف وسرور إلى الزفانا والنعيم السماوى المطرد ، ولكن السبب الأوحد لذلك أننا نسقط صورة هذه السعادة الأبدية فوق شاشة عالمنا الراهن الملىء بالشدائد والمحن . ولو لم يكن العالم الحاضر الذى نعيش فيه مزيجاً من السعى وبلوغ الأرب ، أومن التصدع واستعادة الوحدة ، لما كان لخبرة المخلوق الحى أى طابع جمالى . والكائن الحى لا يفتأ يفقد توازنه مع البيئة المحيطة به ، لكن لايلبث أن يسترجعه ، وهلم جرا .

ولحظة الانتقال من الاضطراب إلى الانسجام إنما هي لحظة الحياة العميقة الخصبة . ولو تصورنا عالماً مكتملا ، لما كان فى وسعنا أن نميز فيه الصحو من الرقاد . ولكننا أيضاً لو تصورنا عالماً مضطربا تمام الاضطراب ، لما كان فى وسعنا أن نفترض إمكان قيام أى صراع فى مثل هذا العالم بين الكائن الحى وظروف بيئته . أما فى عالم مصنوع على غرار عالمنا هذا ، فإن لحظات الإنجاز أو التحقيق هى التى تدخل على التجربة فترات إيقاعية من اللذة أو الاستمتاع .

ولاسبيل إلى بلوغ الانسجام الباطنى ، اللهم إلا إذا تسنى لنا على نحو ما من الأنحاء أن نحقق ضرباً من التوافق بيننا وبين البيئة . وما لم يتحقق هذا التوافق على أساس « موضوعى » فإنه لن يكون إلا توافقاً وهمياً ، فضلا عن أنه قد يصل فى بعض الحالات المتطرفة إلى حد الجنون ، ولكن من حسن حظ التجربة (وهى حريصة دائماً على التنوع) أن هذا التوافق يتحقق على أنحاء كثيرة ، وهذه الأنحاء تتحدد فى نهاية الأمر بالنظر إلى نوع الاهتمام المفضل . وقد تأتينا اللذات اعتباطا عن طريق الاحتكاك أو التنبيه ، وليس من حقنا — فى عالم ملىء بالآلام — أن نزدرى أمثال هذه اللذات ولكن السعادة والبهجة إنما هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف فانهما لا يتحققان إلا بفضل عملية إشباع تمتد إلى أعماق وجودنا ، عملية تكون بمثابة توافق لوجودنا كله مع ظروف معيشتنا . والمشاهد فى عملية الحياة ، أن بلوغ مرحلة التوازن يكون فى الآن نفسه فاتحة لإقامة علاقة جديدة مع البيئة ، وهذه العلاقة إنما تجلب معها قدرة خاصة على تحقيق ضروب جديدة من التكيف ، يكون علينا أن نبلغها من خلال الجهاد والمصارعة . وحينما يبلغ المرء حد الكمال أو أقصى الغاية ، فإنه سرعان ما يشعر بأنه مازال عليه أن يبدأ من جديد . وكل محاولة للامتداد بالمتعة المصاحبة لفترة الإشباع والانسجام إلى ما وراء أجلها ، إنما تمثل نكوصاً أو انسحاباً من العالم . وتبعاً لذلك فإن

مثل هذه المحاولة إنما تؤدى إلى نقصان الحيوية أوفقدانها تماماً . وأما خلال مراحل الاضطراب والصراع فإن ثمة ذاكرة متأصلة تظل قائمة ، وهذه الذاكرة تختزن صورة انسجام خفى يراود الإحساس به حياتنا نفسها ، وهو كالإحساس بأننا مرتكزون على صخرة راسخة .

والسواد الأعظم منا — نحن البشر الفانين — يشعرون بأنه كثيراً ما يحدث لديهم تصدع بين حياتهم الحاضرة من جهة ، وماضيهم ومستقبلهم من جهة أخرى . ومن هنا فإن الماضى يربض على كاهلهم كأنما هو عبء ثقيل ، ويجور على الحاضر باعثاً فيه إحساساً بالأسف ، وشعوراً حاداً بما ضيعنا من فرص وما انتهينا إليه من نتائج طالما تمنينا لواستطعنا القضاء عليها . وهكذا يضغط الماضى على الحاضر كما لو كان كابوساً ثقيلا يجثم فوق صدره، بدلا من أن يكون ذخيرة حية من الموارد الخصبة التى نستطيع بالاستناد إليها أن نمضى قدماً إلى الأمام بكل ثقة واطمئنان . ولكن من شأن المخلوق الحى أن يتقبل ماضيه ويعترف به ، بل هو يستطيع أن يصادق حماقاته نفسها ، مستخدماً إياها كتحذيرات تضاعف من حدة يقظته الحاضرة . وهكذا تراه يستخدم انتصاراته الماضية لتشكيل حاضره ، بدلا من أن يحاول الحياة على حساب ما سبق له تحصيله فى الماضى.

وكل خبرة حية إنما تدين بثرائها لما أطلق عليه سنتيانا اسم « الترجيعات المكتومة » .

وليس المستقبل — فى نظر الكائن الحى بأكمل معانى الحياة — طالع شؤم ، أو نذير سوء ، بل هو وعد أورجاء ، وهو يطوق الحاضر كما لوكان هالة من نور . والمستقبل ينحصر فى مجموعة من الإمكانيات التى نشعر بها على صورة امتلاك لما هو حاضر هنا والآن . وحين تكون الحياة حياة بمعنى الكلمة ، فإن كل شىء لابد من أن يتداخل مع ما عداه ، ولابد أن يمتزج بما عداه . ولكننا كثيراً ما نحيا فى خوف وجزع مما قد يجلبه

لنا المستقبل ؛ فيحدث لدينا ضرب من الانقسام الباطنى . وحتى حينما لا نكون صرعى لقلق بالغ أو لهفة زائدة عن الحد ، فإننا لانستمتع بالحاضر لأننا نضعه فى خدمة شيء مجهول ما زال فى طوايا الغيب . ونظراً لما درجنا عليه من تنازل عن الحاضر لحساب الماضى أو المستقبل ، فإن اللحظات السعيدة التى تكتمل فيها الخبرة لأنها استوعبت ذكريات الماضى وآمال المستقبل ، لابد من أن تتخذ طابعاً جمالياً أوتصبح بمثابة مثل أعلى جمالى ولايصبح الموجود متحداً تماماً مع بيئته ، وحيا بأكمل معانى الحياة ، اللهم إلا حين يكف الماضى عن إزعاجه ، وحين لايصبح التطلع إلى المستقبل مثار قلق له . والفن إنما يؤكد بكل شدة تلك اللحظات الخاصة التى يجيء فيها الماضى فيزيد من قوة الحاضر ، ويجيء فيها المستقبل فيكون بمثابة إنعاش لما هو ماثل فى اللحظة الراهنة .

وإذن فلابد لنا من العودة إلى الحياة الحيوانية — فيما دون المستوى البشرى — إذا كنا نريد التوصل إلى فهم مصادر الخبرة الجمالية . والواقع أن ضروب النشاط التى يقوم بها كل من الثعلب والكلب وطائر السمان قد تكون — على أقل تقدير — بمثابة رموز تذكرنا بوحدة الخبرة ، تلك الخبرة التى تتخذ لدينا طابع الانقسام والتجزئة ، حين يصبح العمل كدأ ، وحين يجيء الفكر فيعزلنا عن العالم . وحسبنا أن نلقى نظرة على الحيوان المتيقظ ، لكى نتحقق من أنه حاضر بتمامه ، ماثل بأكمله ، فى كل فعل من أفعاله : فى نظراته الحذرة الواعية ، وحين يشمشم بأنفه الحاد ، وعندما يصر أذنيه على حين فجأة . فالحواس جميعاً لديه متنبهة متيقظة ، وكلها مترقبة على قدم المساواة . ولو أننا عمدنا إلى مراقبته ، لراعنا لديه أن الحركة تمتزج بالإحساس ، والإحساس يمتزج بالحركة ، فتتكون من ذلك كله تلك « الرشاقة الحيوانية » التى لايمكن أن ينافسه فيها إنسان . والملاحظ أن ما يستبقيه الكائن الحى من الماضى ، وما يتوقعه من المستقبل ، إنما يعملان بوصفهما

اتجاهين فى صميم الحاضر . ومن هنا فإنه لا يمكن للكلب بأى حال أن يكون دعيا متحذلقا ، أو أكاديمياً متفلسفاً ، لأن مثل هذه الأمور لاتنشأ إلا حين يفصل الماضى فى صميم الشعور عن الحاضر ، لكى ينصب على حدة بوصفه مثالا يحتذى أوحصيلة تستثمر . وأما حين يستوعب الماضى فى الحاضر فإنه يستمر فى البقاء ، ويضغط دائماً متجهاً نحو الأمام .

ولئن كان فى حياة الإنسان المتوحش الشيء الكثير من الطراوة واللين ، إلا أن من شأن هذا المخلوق البدائى حين ينشط لديه الإحساس بالحياة أن يصبح قوى الملاحظة لكل ما يدور فى العالم من حوله ، فضلا عن أنه يصير عندئذ متوتراً معبأ الطاقة . وهوحين يراقب ما يموج ويضطرب من حوله لا يملك سوى أن يثور ويتهيج هو الآخر . ومن هنا فإن ملاحظته هى على السواء : فعل فى دور الاعداد ، وبصيرة أونظرة ثاقبة إلى المستقبل . وهو حين ينظر أوينصت ، أو حين يطارد فريسته أو حين يتقهقر لكى يتخفى من غريمه ، إنما يتخذ موقفاً إيجابياً يملأ فيه النشاط كل وجوده . وهكذا تلعب الحواس عنده دور الحراس الذين يضطلعون بمهمة التفكير المباشر ، كما تلعب فى الوقت نفسه دور الطلائع الأمامية التى تنهض بالعبء الأكبر من الفعل ، فلا يكون مثلها كمثل الحواس عندنا حيث نراها فى الغالب مجرد ممرات أومسالك تتجمع خلالها المواد التى ستخزن ، من أجل الاستفادة منها فيما بعد لتحقيق إمكانية متأخرة بعيدة الأجل .

وإذن فإن الجهالة المحضة لهى وحدها التى تقودنا إلى الظن بأن ربط الفن والإدراك الجمالى بالتجربة أو الخبرة إنما يعنى الانتقاص من دلالتهما أو الحط من شأنهما . والخبرة حين تصبح « خبرة » حقة ، بكل ماتنطوى عليه هذه الكلمة من دلالة ، فإنها تستحيل إلى حيوية من أعلى درجة . وهنا لا يكون معناها انعزال المرء فى نطاق مشاعره وأحاسيسه الخاصة ، بل يكون معناها اتصاله بالعالم اتصالا فعالا واعياً ، وهى فى ذروتها إنما

تعنى تداخل الذات تداخلا تاماً مع عالم الموضوعات والأحداث . وليست الخبرة استسلاماً للنزوات أوإذعاناً للفوضى ، بل إنما هى الدليل الأوحد على إمكان قيام استقرار لا يكون من الركود فى شىء ، بل يكون طابعه الإيقاع ورائده الترقى . ولما كانت الخبرة هى بمثابة تحقيق يضطلع به الكائن الحى فى صراعه مع عالم الأشياء ومحاولته الظفر ببعض المكاسب ، فإنها تمثل الفن نفسه فى بذوره الأولى . وحتى لو نظرنا إلى أشكالها البدائية ، فسنجد أنها تنطوى على تباشير ذلك الإدراك الحسى السار الذى نطلق عليه اسم « الخبرة الجمالية » .

الفصل الثانى

المخلوق الحى و"الأشياء الأثيرية" (*)

لماذا يأبى الناس فى العادة إلا أن يعتبروا كل محاولة لربط المظاهر المثالية السامية للخبرة ، بجذورها الأصلية الحية ، خيانة لطبيعة تلك المظاهر وإنكاراً لقيمتها ؟ ولماذا كل هذا النفور من أى مسعى يبذل لتقريب الإنتاج الرفيع للفن الجميل من الحياة العادية المشتركة ، تلك الحياة التى نتقاسمها مع سائر المخلوقات الحية ؟ ولماذا نصر على تصور الحياة باعتبارها مسألة شهوة دنيئة ، أو على أحسن تقدير ، باعتبارها موضوعاً لإحساس جاف غليظ ، وكأنما هى على استعداد دائماً للانحدار من مستواها الرفيع ، والانغماس فى طيات الشهوة والقسوة الفظة ؟ كل تلك أسئلة لو أريد لها الجواب الشافى ، للزم تدوين تاريخ مفصل للأخلاق ، تستعرض فيه الظروف التى أدت إلى ظهور مبادئ احتقار البدن ، والخوف من الحواس ، ومعارضة الجسد بالروح .

ولما كان هناك جانب من جوانب هذا التاريخ هو على اتصال وثيق بالمشكلة التى نحن بصددها فقد وجب علينا أن نشير إليه — على أقل تقدير — إشارة سريعة عابرة . فحياة الإنسان الاجتماعية إنما تنطوى على التفكك ، وكثيراً ما يبقى هذا التفكك متخفياً تحت ستار التقسيم السكونى (أو الاستاتيكى) الذى يتخذ صورة طبقات ، وهذه التفرقة السكونية — بدورها — تظل مقبولة باعتبارها ماهية النظام نفسه ، مادام لها من الثبات والقبول ما يحول

(*) إن الشمس والقمر والأرض وكل ما فيها ، إن هى إلا مواد قد جعلت لتكوين أشياء أخرى أعظم منها وتلك هى الأشياء الأثيرية . — جون كيتس

دون قيام أى صراع . وهكذا تقسم الحياة إلى أقسام مستقل بعضها عن بعض ثم تصنف تلك الأقسام على أنها سامية رفيعة أومنحطة دنيئة ، فى حين تميز قيمها بوصفها دنسة أو روحية ، مادية أومثالية . أما المصالح أو الاهتمامات، فإن علاقاتها بعضها ببعض ، تحدد بطريقة خارجية ميكانيكية ، وفقاً لنظام خاص من المراجعات والموازنات . ولما كان لكل من الدين والأخلاق والسياسة والاقتصاد ، دائرته الخاصة التى لابد له من أن يلتزم حدودها ، فإنه لابد من أن تكون للفن أيضاً دائرته الخاصة أومملكته المحددة . وقد عمل تقسيم المشاغل والاهتمامات على فصل ذلك الضرب الخاص من ضروب النشاط الذى نسميه عادة باسم النشاط « العملى » عن النظر العقلى أوالاستبصار ، كما أدى إلى فصل الخيال عن التنفيذ ، والنشاط الغائى المعنوى عن الجهد العملى ، والانفعال أو العاطفة عن التفكير والعمل . وهكذا أصبح لكل واحد من هؤلاء موضعه الخاص الذى لابد له من أن يقبع فيه . ثم جاء الكتاب الذين اهتموا بتشريح التجربة أو تحليل الخبرة ، فوقع فى ظنهم أن تلك التقسيمات باطنة فى صميم تكوين الطبيعة البشرية نفسها .

وإن هذه التفرقات لتصدق إلى أبعد الحدود على الجانب الأكبر من خبرتنا ، على نحو ما نعيشها بالفعل فى ظل الظروف الاقتصادية والقانونية القائمة الآن . ولو أننا نظرنا إلى حياة الكثيرين منا ، لوجدنا أنه قلما يتهيأ لحواسنا — اللهم إلا بطريق المصادفة البحتة— أن تصبح عامرة أومشحونة بالعواطف النابعة من الإدراك العميق للمعانى الجوهرية الباطنية . ونحن نتقبل الإحساسات بوصفها منبهات ميكانيكية أوتأثيرات مهيجة ، دون أن يكون لدينا إحساس بالواقع الكائن فيها أو الكامن خلفها ، حتى إننا لنلاحظ فى الجانب الأكبر من تجربتنا أن حواسنا المختلفة قلما تتحد فيما بينها ، لكى تروى لنا قصة موحدة موسعة . ومن هنا فإننا نبصر دون أن نشعر ، ونسمع ولكن ما نسمعه حديث معاد (أورواية من الدرجة الثانية) ، وهو

ليس كذلك إلا لأن بصرنا لا يسانده أويسايره أو يقويه(*) . ونحن نلمس أيضاً ، ولكن احتكاكنا يظل مجرد تماس سطحى لأنه لا يمتزج بكيفيات الحواس الأخرى التى تمضى إلى ما دون السطح . ونحن نستخدم الحواس لتأريث نيران الهوى ، بدلا من إشباع اهتمام الفهم أو البصيرة ، ولكن لا لأن الاهتمام غير ماثل بالقوة فى صميم نشاط الحس ، بل لأننا نستسلم لبعض ظروف المعيشة التى تضطر الإحساس إلى أن يظل مجرد تهيج سطحى . ونحن ننسب قيمة كبرى أو مكانة هائلة إلى كل أولئك الذين يستخدمون عقولهم دون أن يشركوا فى نشاطها أبدانهم ، والذين يعملون — على سبيل التفويض أوالإنابة — من خلال تحكمهم فى أبدان الآخرين أوضبطهم لجهود الآخرين.

وقد كان من الطبيعى — فى ظل مثل هذه الظروف — أن يكتسب الحس والجسد سمعة سيئة . ولكننا مع ذلك نجد لدى عالم الأخلاق فهماً أصح للصلات الوثيقة التى تجمع بين الحس وباقى مظاهروجودنا ، من أى فهم آخر قد نجده لدى عالم النفس المحترف أو لدى الفيلسوف ، وإن كان فهم عالم الأخلاق لهذه الصلات يعكس الوضع بالنسبة إلى الوقائع الكامنة فى حياتنا فى علاقاتها بالبيئة . وقد بقيت « مشكلة المعرفة » هى الشغل الشاغل لكل من الفيلسوف وعالم النفس فى العصور الحديثة ، لدرجة أنهما قد نظرا إلى « الإحساسات » على أنها مجرد عناصر للمعرفة . وأما عالم الأخلاق فإنه يعلم تمام العلم أن الإحساس حليف الانفعال ، وأن الصلة وثيقة بين الدافع (أو الحافز) والشهوة (أو الرغبة) . ومن هنا فإنه يفضح أمر شهوة العين ، ويعلن على الملأ أنها جزء لايتجزأ من عملية استسلام الروح للجسد . وهكذا يوحد عالم الأخلاق بين « الحسى » و« الشهوانى » ، لكن لا يلبث أن يوحد

(*) تذكرنا هذه العبارة بقول برجسون فى حديثه عن الفن : « إننى لأنظر وأظن أننى أرى ، وإننى لأصغى وأظن أننى أسمع . . ولكن ما أراه وما أسمعه من العالم الخارجى إنما هو ما تنتزعه حواسى منه حتى تنير السبيل أمام سلوكى . . الخ (برجسون : « الضحك » ، الطبعة ٦٦ ، ١٩٤٧ ، ص ١١٦) (المترجم) .

بين « الشهوانى » و« الفاجر » (أو الداعر) . وربما كان فى نظرية عالم الأخلاق شىء من الانحراف أوالاعوجاج ، ولكن عالم الأخلاق يدرك تمام الإدراك – على أقل تقدير – أن العين ليست مجرد منظار مقرب يشوبه ضرب من النقص ، وأنها لم تجعل للاستقبال الذهنى لبعض المواد التى تزودها بمعرفة الأشياء البعيدة أو الموضوعات النائية .

ولو أننا نظرنا إلى كلمة « حس » sense فى اللغة الإنجليزية ، لوجدنا أنها تستوعب نطاقاً واسعاً من المضامين : فهناك « الحسى » ، و« الحاس » و« الحساس » ، و « المحسوس » و« رقيق الحس »sentimental (أو العاطفى) .. الخ(*). وإذن فإن هذه الكلمة تكاد تتضمن تقريباً كل شىء ، ابتداء من الصدمة الجسمية والانفعالية الصرفة حتى المدلول أو المعنى ؛ أعنى دلالة الأشياء الماثلة فى الخبرةالمباشرة . وكل حد من الحدود التى أتينا على ذكرها يشير إلى مظهر حقيقى أوجانب واقعى من حياة الكائن العضوى أثناء تحققها من خلال الأعضاء الحسية . ولكن كلمة sense حين تشير إلى « المعنى » المجسم فى التجربة بطريقة مباشرة تجعل منه دلالتها الواضحة المفسرة ، إنما تصبح عندئذ بمثابة المعنى الأوحد الذى يعبر عن وظيفة الأعضاء الحسية عندما تصل إلى أوفى درجة من درجات تحققها . والحواس هى الأعضاء التى يشارك الكائن الحى عبرها بطريقة مباشرة فى كل ما يجرى حوله من أحداث فى العالم . وهذه المشاركة هى التى تجعل من روعة هذا العالم وبهائه حقيقة واقعية يلمسها الإنسان من خلال الكيفيات التى يدركها فى تجربته . ولاموضع هنا لإقامة تعارض بين هذه المواد من جهة ، وبين الفعل من جهة أخرى لأن الجهاز الحركى و« الإرادة » نفسها هما الوسيلتان اللتان تكفلان لهذه المشاركة الاستمرار والتوجيه . كذلك لاموضع لمعارضة

(*) يلاحظ هنا أنه من الصعب ترجمة سائر الألفاظ الإنجليزية المشتقة من الأصل sense نظراً لأن بعضها فى اللغة العربية ينصرف إلى معان تنأى بنا عن الجذر الأصلى للكلمة . ولذلك ، فقد ضربنا صفحاً عن بعض هذه الكلمات . (المترجم) .

تلك المواد (أو العناصر) بالذهن أو «العقل» ؛ لأن الذهن هو الوسيلة التى تصبح المشاركة بمقتضاها فعالة مثمرة عبر الإحساس ، أوهو الواسطة التى تستخرج عن طريقها المعانى والقيم ، لكى تستبقى ، وتختزن ، وتجهز لما يستجد من خدمات فى مضمار عمليات اتصال المخلوق الحى بالبيئة المحيطة به .

والخبرة نتيجة ، وقرينة ، ومكافأة (أوجزاء) ، لتفاعل الكائن الحى مع بيئته(*) ، وهو التفاعل الذى إذا تحقق على أكمل وجه ، تحول إلى مشاركة ووصال Communication . ولما كانت الأعضاء الحسية — بأجهزتها الحركية المتصلة — هى الوسائل التى تكفل تحقق هذه المشاركة ، فإن أى طعن (بل كل طعن) يلحق بها ، سواء أكان عملياً أم نظرياً ، لابد من أن يكون فى وقت واحد نتيجة وسبباً لضيق خبرتنا الحية وتبلدها . ولو أننا نظرنا إلى ضروب التعارض التى تقام عادة بين العقل والجسم ، أو بين النفس والمادة أو بين الروح والجسد ، لوجدنا أن الأصل فيها جميعاً إنما هو أولا وبالذات الخوف مما قد تجلبه علينا الحياة . فهذه الضروب المختلفة من التعارض هى مظاهر للانقباض والارتداد ، أو أمارات للانكماش والانسحاب . وتبعاً لذلك ، فإن الإقرار التام بوجود استمرار بين أعضاء المخلوق البشرى وحاجاته ودوافعه الأساسية من جهة ، وبين أسلافه الحيوانية من جهة أخرى ، لاينطوى بالضرورة على أى نزول بالإنسان إلى مستوى البهائم ، بل — على العكس — إن من شأن هذا الإقرار أن يجعل من الممكن رسم تصميم قاعدى للتجربة البشرية يقوم عليه البناء العلوى لخبرة الإنسان الممتازة المدهشة . وهذا الطابع المميز للإنسان هو الذى يجعل فى إمكانه دائماً أن يهبط بنفسه إلى مادون المستوى الحيوانى ، ولكنه أيضاً هو الذى يجعل فى إمكانه أن يصل إلى مستويات جديدة لم يسبق لها مثيل

(*) يلاحظ أن ديوى يربط الخبرة بتفاعل الكائن الحى مع بيئته ، فهو يرى أن الخبرة ثمرة لهذا التفاعل وعلامة مصاحبة له ، فضلا عن أنها تعد بوجه ما من الوجوه مكافأة أو جزاء يحصله الكائن الحى نتيجة لمشاركته الفعالة فى تلك البيئة . (المترجم) .

فى التوحيد بين الإحساس والحافز ، بين المخ والعين والأذن . حقاً إننا نجد لهذا الاتحاد نماذج فى الحياة الحيوانية ، ولكن الإنسان يشيع فيه الكثير من المعانى الشعورية التى يشتقها من التواصل والتعبير المقصود .

والإنسان يفوق كل ما عداه من المخلوقات فى تعقد مظاهر تنوعه ، ودقتها . وهذه الواقعة نفسها هى التى تولد الحاجة إلى قيام علاقات أشمل وأدق بين مقومات وجوده . ولكن مهما كان من أهمية الفوارق والعلاقات التى تصبح عن هذا الطريق ممكنة أو قابلة للتحقق ، فإن القصة لاتنتهى عند هذا الحد ، وآية ذلك أن هناك فرصاً أكبر للمقاومة والتوتر ، كما أن هناك اتجاهات أكثر نحو التجريب والابتكار ، وبالتالى جدة أكبر فى الفعل ، وسعة وعمقاً فى البصيرة ، وتزايداً فى حدة الشعور . وحيثما يتزايد تعقد الكائن الحى ، فإن إيقاعات الصراع والتحقيق (أوالإنجاز) ، فى علاقته بصميم بيئته تصبح متنوعة طويلة الأمد ، ولاتلبث أن تطوى فى ثناياها ما لا حصر له من ضروب الإيقاع الفرعية . وعندئذ تتسع خطط الحياة ، وتزداد مقاصدها خصبا وثراء ، ويصبح الإشباع (أو التحقيق) أكثر تكتلا ، وأدق تمايزاً ، وأحفل بالفوارق الصغيرة الدقيقة .

وهكذا يصبح المكان شيئاً أكثر من مجرد فراغ يهيم فيه الإنسان على وجهه ، وتتناثر فيه هنا وهناك أشياء تهدده ، وأخرى تشبع شهوته . أجل ، فإن المكان ليصبح بمثابة مشهد كلى شامل ، أومنظر مسيج محدد المعالم ، تنتظم فى داخله جمهرة من مظاهر النشاط الفاعل والقابل التى يستغرق فيها الإنسان . أما الزمان فإنه لايعود مجرد مجرى مستو (أو مطرد) لا نهاية له ، أومجرد تعاقب لنقاط آنية ، كما وقع فى ظن بعض الفلاسفة ، بل يصبح هو الآخر وسيطاً منظِّما organizing منظَّما **organized** لإيقاع المد والجزر المميز للحافز المترقب مع ما يقترن به من حركة أمامية وأخرى ارتدادية ، أو من مقاومة وتوقف ، أو من إشباع وإنجاز ، فالزمان — كما قال وليم

جيمس – تنظيم للنمو وشتى ضروب النضج ، بدليل أننا نتعلم التزحلق أو الانزلاق فى فصل الصيف ، بعد أن نكون قد شرعنا فى ذلك إبان فصل الشتاء . والزمان من حيث هو تنظيم للتغير ، إنما هو نمو ، والنمو إنما يعنى أن ثمة سلسلة متنوعة من التغيرات لا تلبث أن تمر بفترات من التوقف والسكون ، وإن عمليات الإنجاز أو التكميل لا تلبث بدورها أن تستحيل إلى نقط انطلاق لعمليات جديدة من التطور أو الترقى . وهنا يكون مثل العقل كمثل التربة ، من حيث إنه يتزايد خصبا حين يترك – إلى حين – معطلا بلا زرع ، إلى أن يجئ الانبثاق الجديد للبراعم المتفتحة على أعقاب ذلك التوقف .

وحينما تسطع ومضة بسيطة من النور فتضىء المشهد المظلم ، فهناك لابد من أن يحدث التعرف المؤقت للأشياء . ولكن التعرف نفسه ليس مجرد نقطة صغيرة فى الزمان بل هو الذروة التى نبلغها بعد عمليات طويلة بطيئة من النضج . فالتعرف هو مظهر لاستمرار خبرة زمانية منظمة ، فى لحظة مفاجئة خفية تكون بمثابة الأوج أو الذروة . ولو أننا عزلنا هذا التعرف عن كل ما عداه لأصبح خلواً من كل معنى ، مثله فى ذلك كمثل مسرحية هاملت لو أننا حصرناها فى سطر واحد أوقصرناها على كلمة واحدة من دون سياق ، ولكن عبارة شكسبير الأخيرة التى يقول فيها : (إن كل ماعدا ذلك فهوصمت) هى بلاشك عبارة مليئة بما لانهاية له من المعانى ، باعتبارها خاتمة لمسرحية جرت أحداثها عبر تطور فى الزمان . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى أى إدراك حسى يتم فى لحظة سريعة لأى منظر من المناظر الطبيعية . وليست الصورة – على نحو ما تتمثل فى الفنون الجميلة – سوى ذلك الفن الذى يعمل على توضيح ما هو متضمن فى تنظيم المكان والزمان ، وهو التنظيم المتصور سلفاً فى كل دور من أدوار الخبرة الحية المتطورة.

ومهما كان من أمر الحواجز المادية المانعة ، والحدود المحلية الضيقة ،

فإن اللحظات الزمنية ، والمواضع المكانية ، محملة برواسب متراكمة من الطاقة تجمعت خلال أمد طويل . وآية ذلك أن أية عودة إلى أى مشهد من مشاهد طفولتنا التى كنا قد ودعناها منذ سنوات طوال ، لابد من أن تغمر البقعة (أو المكان) بسيل جارف من الذكريات المختزنة والآمال المحتبسة . وحين يتقابل المرء فى بلد أجنبي مع شخص لم تكن له به فى وطنه الأصلى سوى مجرد علاقة سطحية أومعرفة عرضية ، فإن هذه المقابلة قد تولد فى نفسه من الرضا الحاد ما تهتز له كل مشاعره . أما حالات التعرف المحض ، فإنها لا تحدث إلا حينما نكون مشغولين بشيء آخر غير الموضوع أو الشخص الذى نتعرف إليه . ومثل هذه الحالات قد تحدث فى لحظات التوقف أو التعطل أو الانقطاع من جهة ، أوهى قد تدل على وجود نية لاستخدام الشيء الذى يعرف كمجرد وسيلة لبلوغ أمر آخر من جهة أخرى . والواقع أننى حين أرى شيئاً أو أدركه فإننى لا أكتفى بمعرفته . والرؤية أوالإدراك لايقتصر على التحقق من هوية شيء حاضر ، بالالتجاء إلى ماض قد انقطعت صلته به ، بل إن الماضى — فى نظره — ممتد إلى الحاضر ، حتى إنه ليوسع من مضمونه ويعمقه . وهنا نجد مثالا لتحول الاستمرار المحصن للزمان الخارجى ، إلى نظام حيوى أو تنظيم عضوى للخبرة . ونحن حين نتعرف هويات الأشياء ، فكأننا نومىء برؤوسنا ، لكن لا نلبث أن نمضى سريعاً . ومعنى هذا أن التعرف يتم فى لحظة عابرة منعزلة ، ويشير إلى نقطة فارغة فى التجربة قد اقتصر على ملئها . والمدى الذى تصل إليه عملية الحياة فى أى يوم أو ساعة حين تقتصر على وضع بطاقات فوق المواقف والأحداث والموضوعات بوصفها «كذا أوكذا» فى داخل التعاقب الزمنى المحصن ، إنما يشير إلى انقطاع الحياة (أو توقفها) من حيث هى خبرة شعورية . وأما ضروب الاستمرار التى تتخذ فى تحققها صورة فردية متمايزة منفصلة ، فهى وحدها التى تكون ماهية الخبرة .

وإذن فإن الفن ماثل منذ البداية ، أو متضمن سلفاً ، فى صميم عمليات الحياة . والطير يبنى لنفسه عشاً ، أما كلب البحر فيشيد لنفسه سداً ، حينما يتحقق التآزر بين الضرورات العضوية الباطنية والعناصر المادية الخارجية ، بحيث يتم إشباع الأولى ، ويتحقق تحويل الثانية إلى تجربة مكتملة مرضية . وهنا قد نتردد فى استخدام كلمة « الفن » ، ما دمنا نشك فى وجود قصد موجه . ولكن كل تصميم ، بل كل قصد شعورى ، إنما ينبعث عن أمور كانت تؤدى من قبل بطريقة عضوية بحتة ، من خلال التلاعب بالطاقات الطبيعية . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لكان الفن بناء واهياً شيد فوق الرمال المهتزة المرتجفة ، أوصرحاً متداعياً أقيم على الهواء المزعزع المتقلب . والواقع أن الدور الممتاز الذى يضطلع به الإنسان فى الطبيعة ، إنما هو دور الشعور بما تنطوى عليه الطبيعة من علاقات . ومن خلال هذا الشعور ، يستطيع الإنسان أن يحول علاقات العلة والمعلول الموجودة فى الطبيعة إلى علاقات وسيلة ونتيجة (أو واسطة وغاية) . وربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال: إن الشعور (أو الوعى) نفسه هو نقطة البداية لمثل هذا التحول . وماكان مجرد صدمة يصبح نداء أودعوة ، والمقاومة تستحيل إلى شيء يستخدم فى تفسير التنظيمات القائمة للمادة ، فى حين تصبح التسهيلات الممهدة أدوات أووسائط لتنفيذ الفكرة . والملاحظ فى كل هذه العمليات أن التنبيه العضوى يصبح أداة لنقل الكثير من المعانى ، كما أن الاستجابات الحركية تتحول إلى أدوات تعبير ووصال ، فلا تظل مجرد وسائل للانتقال (أو التحرك) ورد الفعل المباشر . وفى كل هذه الأثناء ، تظل الدعامة العضوية هى الأساس الوطيد المتأصل العميق الذى يكفل لنا الانتعاش وسرعة الحركة . ولولا علاقات العلة والمعلول فى الطبيعة ، لما قامت للتصور والابتكار أدنى قائمة . ولولا ارتباط عمليتى الصراع والإشباع الإيقاعيتين فى الحياة الحيوانية ، لصارت الخبرة عديمة الخطة ، ولما كان للتجربة أى نمط أو

نموذج . ولولا الأعضاء الموروثة عن السلف الحيوانى ، لعدمت الفكرة والغاية الآليات اللازمة للتحقق . والحق أن الفنون الفطرية الأصلية للطبيعة والحياة الحيوانية إنما هى — بصورة عامة إجمالية — مادة ، ونموذج لشتى التحصيلات الإرادية للإنسان، لدرجة أن العقلية اللاهوتية قد خلعت على الطبيعة نية شعورية ، فنسبت إلى البناء الطبيعى قصداً واعياً ، على نحو ما فعل الإنسان — حينما وجد أنه يشترك مع القرد فى الكثير من أوجه النشاط — فراح يتصور أن القرد يحاكى حركاته ويقلد أفعاله الخاصة .

وإن وجود الفن لهو الدليل الملموس على صحة ما سبق لنا تقريره بطريقة مجردة ، وآية ذلك أن الإنسان يستخدم عناصر الطبيعة وطاقاتها بقصد العمل على توسيع حياته الخاصة ، وهو يفعل ذلك فى توافق مع بناء جهازه العضوى (بما فيه من مخ ، وأعضاء حسية ، وجهاز عصبى) . فالفن هو الدليل الحى العينى (الملموس) على أن فى وسع الإنسان أن يعمل بطريقة شعورية واعية ، أعنى فى مستوى المعنى ، على تحقيق أسباب الاتحاد بين كل من الحس ، والدافع ، والفعل ، وهو الاتحاد الذى يتميز به المخلوق الحى بصفة عامة . فإذا ما تدخل الوعى أو الشعور ، أضاف إلى هذا الاتحاد عناصر التنظيم ، والقدرة على الاختيار (أو الانتقاء) ، وعملية إعادة التنسيق . ومن هنا فإن من شأن الوعى (أو الشعور) أن ينوع الفنون بأساليب لانهاية لها . ولكن تدخل الوعى يؤدى أيضاً — فى حينه — إلى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية ، وتلك بلاشك أعظم حصيلة فكرية أوكسب عقلى فى تاريخ البشرية .

وقد عمل تنوع الفنون واكتمالها عند اليونان على توجيه المفكرين نحو صياغة نظرية عامة فى الفن ، وتصور مثل أعلى لفن يكون من شأنه تنظيم أوجه النشاط البشرى من حيث هى كذلك ، ألا وهو فن السياسة والأخلاق على نحو ما تصوره كل من سقراط وأفلاطون . ثم ظهرت أفكار التصميم

والتخطيط ، والنظام ، والنموذج ، والغاية ، على سبيل التمايز مع المواد المستخدمة فى تحقيقها ، وإن كانت هذه الأفكار قد بقيت مرتبطة أيضاً مع تلك المواد . وسرعان ما أصبح مفهوم الإنسان – بوصفه الموجود الذى يستخدم الفن – أساساً لتميز الإنسان عن باقى مخلوقات الطبيعة ، وركيزة للرباط الذى يوثق صلته بالطبيعة . وحينما أصبح مفهوم الفن من حيث هو السمة المميزة للإنسان مفهوماً واضحاً صريحاً ، ازداد الناس تأكداً من أنه – ما لم تنتكس البشرية تماماً ، وترتد إلى مادون الهمجية – فإن إمكانية ابتكار فنون جديدة ستظل قائمة جنباً إلى جنب مع استخدام الفنون القديمة ، باعتبارها المثل الأعلى المرشد للإنسانية جمعاء . وعلى الرغم من أن الاعتراف بهذه الحقيقة ما زال يتعثر ، نظراً لوجود تقاليد سائدة رسخت أقدامها قبل أن يتم الاعتراف بقوة الفن اعترافاً تاماً ، فإن العلم نفسه ليس إلا مجرد فن مركزى يساعد على تولد الفنون الأخرى واستغلالها(*) .

وقد جرت العادة – وهى قد تكون ضرورية من بعض وجهات النظر – على إقامة تفرقة بين الفنون الجميلة من جهة ، والفنون التطبيقية أو الفنون النافعة من جهة أخرى . ولكن وجهة النظر التى تجعل من الضرورى إقامة مثل هذه التفرقة ، هى فى حد ذاتها خارجة عن طبيعة العمل الفنى نفسه . وإنما يستند هذا التمييز العادى إلى مجرد التسليم ببعض الظروف الاجتماعية القائمة بالفعل . والرأى عندنا أن الموضوعات السحرية (أو الفتيشات) التى كان يصنعها المثال الزنجى نفسه ، إنما كانت تعتبر نافعة إلى أبعد الحدود لأهل قبيلته ، بل لعلها كانت أنفع فى نظرهم حتى من الرماح والثياب .

(*) توسعنا فى شرح هذه النقطة فى كتابنا « الخبرة والطبيعة » (الفصل التاسع ، فى الخبرة ، والطبيعة ، والفن) . والرأى الذى يهمنا فى هذا الصدد ، لاتصاله بالمسألة التى نبحثها هنا هو ذاك الذى لخصناه فى القضية التالية : « إن الفن ، من حيث هو ذلك الضرب الخاص من النشاط الذى يكون محملا بمعان يمكن امتلاكها بطريقة مباشرة من خلال الاستمتاع ، هو الاكتمال التام للطبيعة . وأما العلم فإنه – على وجه التحديد – ذلك الخادم الذى يعمل على توصيل الأحداث الطبيعية نحو هذه الخاتمة السعيدة » . (ص ٣٥٨) .

ولكنها اليوم قد أصبحت فناً جميلا يصلح فى القرن العشرين كمصدر إلهام يوحى بالكثير من التجديدات فى فنون صارت تقليدية محافظة. بيد أنها لا تعد فناً جميلا إلا أن الفنان المجهول الذى أنتجها قد استطاع خلال عملية الإنتاج أن يحيا حياة عميقة ، وأن يحقق خبرة وافرة مليئة ، وقد يأكل صياد السمك ما اقتنصه بشصه ، ولكنه لن يفقد لهذا السبب تلك المتعة الجمالية التى اختبرها أثناء رميه الشص وتسليه بهواية الصيد . وإن درجة الكمال التى تبلغها الحياة أثناء القيام بخبرة الصناعة أو خبرة الإدراك لهى التى تحدد الفارق بين ما هو جميل fine أو جمالى esthetic فى الفن ، وبين ما ليس كذلك . وسواء وضع الشىء المصنوع موضع الاستعمال ، كما هى الحال بالنسبة إلى الأوانى والسجاجيد والثياب والأسلحة ، أم لم يستخدم على الإطلاق ، فإن الأمر فى جوهره سيان . ولكن هذا لا يمنعنا من الإقرار — مع الأسف — بأن الكثير (إن لم تكن الغالبية العظمى) من السلع والأدوات التى تصنع فى الوقت الحاضر للاستعمال العادى ليست فى حقيقة الأمر موضوعات جمالية . بيد أن صحة هذه الواقعة إنما تستند إلى أسباب خارجية لا علاقة لها أصلا بالصلة القائمة بين « الجميل » و« النافع » من حيث هما كذلك . والملاحظ بصفة عامة أنه حينما تتوافر ظروف تمنع فعل الإنتاج من أن يكون خبرة فردية يحياها المخلوق ككل ، ويمتلك فيها حياته من خلال المتعة نفسها ، فإن ثمرة هذا الإنتاج لابد من أن تجىء مفتقرة إلى الطابع الجمالى . ومهما كانت ثمرة هذا الإنتاج نافعة لتحقيق بعض الأغراض الخاصة المحدودة ، فإنها لن تكون نافعة إلى أقصى درجة ، مادامت لم تسهم بطريقة مباشرة حرة فى توسيع رقعة الحياة وزيادة ثرائها . وليست قصة الفصل بين « النافع » و « الجميل » — وهى القصة التى انتهت بإقامة تعارض نهائى حاسم بينهما سوى قصة ذلك التطور الصناعى الذى كان من نتائجه أن أصبح جانب كبير من الإنتاج مجرد صورة من صور الحياة المؤجلة ،



تحفة هندية من الخزف – نيومكسيكو

وأصبح جانب كبير من الاستهلاك مجرد استمتاع مفروض من الخارج ببعض ثمار أعمال الآخرين .

والملاحظ فى العادة أن تصور الفن باعتباره وثيق الصلة بضروب نشاط المخلوق الحى فى صميم بيئته ، هو من التصورات التى طالما لقيت رد فعل عدائى . والظاهر أن هذا العداء الذى يلقاه ربط الفن الجميل بعمليات الحياة السوية إنما هو وليد حكم عاطفى — إن لم نقل تراجيدى — على الحياة نفسها ، على نحو ما يعيشها المرء فى العادة . والحق أنه لو لم تكن حياتنا العادية مفعمة بمظاهر التوقف والإعاقة ، والإجهاض والعجز ، والتراخى ، والتفكك ، مما يجعلها تبدو لنا حملا ثقيلا ، لما انتشرت الفكرة القائلة بوجود ضرب من التعارض الباطنى الدفين بين عملية الحياة السوية من جهة ، وبين إبداع الأعمال الفنية الجمالية وتذوقها من جهة أخرى . وفضلا عن ذلك ، فإنه على الرغم من أننا قد رأينا فصل « الروحى »عن « المادى » ، وإقامة ضرب من التعارض بينهما ، إلا أنه لابد من توافر شروط يتسنى عن طريقها للمثل الأعلى أن يتجسم ، أو يتحقق ، وهذا هو كل ما تعنيه — فى واقع الأمر — كلمة « مادة » . أما هذا الرواج الذى لقيه مبدأ الفصل بين الروح والمادة (أو إقامة تعارض بينهما) ، فهو الدليل على وجود قوى واسعة النطاق تعمل على تحويل ماكان يمكن أن يكون أداة لتنفيذ بعض الأفكار الحرة ، إلى مجرد أحمال ثقيلة باهظة ، وتؤدى بالتالى إلى جعل المثل العليا مجرد آمال واهية أو مطامح فضفاضة فى جو مزعزع قلق تسوده الحيرة والاضطراب .

ولئن كان الفن نفسه هو خير دليل على وجود اتحاد متحقق ، أوقابل للتحقق بين « المادى » و« المثالى » إلا أن هناك أدلة عامة تؤيد القضية التى نحن بصددها ، وحيثما كان الاستمرار (أو الاتصال) Continuity ممكناً ، فإن عبء البرهنة إنما يقع على عاتق أولئك الذين يقولون بالتعارض

أو الثنائية . والواقع أن الطبيعة هى « أم الإنسان وموطنه الأصلى » ، ولو أنها قد تستحيل فى بعض الأحيان إلى أم جافية رديئة شرسة ، أو إلى وطن معاد مشاكس عديم الألفة . ولكن مجرد دوام المدنية ، واستمرار الحضارة — إن لم نقل تقدمها فى بعض الأحيان — إنما هو الدليل على أن آمال الإنسان ومقاصده تلقى فى الطبيعة دعامة وسنداً لها . وكما أن النمو الارتقائى للفرد ابتداء من جنين حتى شخص ناضج هو ثمرة لتفاعل الجهاز العضوى مع البيئة ، فإن الحضارة (أو الثقافة) أيضاً ، ليست مجرد ثمرة لجهود أناس عزلوا فى مكان قفر ، أو خلى بينهم وبين أنفسهم ، بل هى نتاج لتفاعل مستمر متجمع مع البيئة . وحسبنا أن ننظر إلى عمق الاستجابات التى تولدها لدينا بعض الأعمال الفنية ، لكى نتحقق من وجود استمرار (أو اتصال) بينها وبين عمليات هذه الخبرة الدائمة المتصلة . ومعنى هذا أن الاستمرار قائم بين الأعمال الفنية وما تولده لدينا من استجابات من جهة ، وبين عمليات الحياة نفسها حين تبلغ مرحلة التحقق الموفق الذى لم يكن فى الحسبان من جهة أخرى .

وليس أدل على اندماج العنصر الجمالى فى صميم الطبيعة من هذه الخبرة الممتازة التى عبر عنها فنان من الطراز الأول ، ألا وهو و. ه. هدسون W. H. Hudson وإن كنا لا نعدم نظيراً لهذه الخبرة — إلى حد ما — لدى الآلاف من الأشخاص . يقول هدسون : « إننى لأشعر حينما تختفى عن ناظرى صور الأعشاب الحية النامية ، وحينما تتباعد عن سمعى أصوات الطيور المغردة ، وشتى الأصوات الريفية العذبة ، أننى لم أعد حياً بمعنى الكلمة » . ثم يستطرد هذا الفنان فيقول : « إننى حين أسمع الناس يقولون إنهم لم يجدوا فى العالم أو الحياة من المتعة والتشويق ما يحفزهم إلى حبها أو التعلق بها ، أو أنهم ينظرون إلى غاية الحياة بشىء من الاستكانة والاستسلام ، فإننى أميل إلى الظن بأنهم لم يكونوا يوماً أحياء بمعنى الكلمة ، أو أنهم لم يروا

بعيون رءوسهم رؤية ناصعة واضحة ذلك العالم الذى يظنون به السوء ، ولا أى شىء مما ينطوى عليه هذا العالم حتى ولا أدنى رقعة من العشب الأخضر » . وهنا يسترجع هدسون بعض ذكريات طفولته فيكشف لنا عما ينطوى عليه الاستسلام الجمالى العميق من جانب صوفى ، ويقدم لنا خبرة تقترب فى بعض مظاهرها من تلك التى أطلق عليها المتدينون اسم الاتحاد الكشفى ، أو الانجذاب الصوفى . ولعل من هذا القبيل ما رواه هدسون عن التأثير الذى أحدثته فى نفسه رؤيته لمنظر أشجار السنط ، حيث يقول : « لقد بدت لى تلك الأوراق الكثيفة المرسلة تحت أضواء القمر الساطع فى حلكة الظلام ، وكأنما هى منظر غريب قد جلله المشيب ، حتى لقد خيل إلى أن هذه الشجرة أعمق حياة من كل ما عداها ، وأنها أكثر شعوراً بوجودى من أى شىء آخر . . وما أشبه هذا الإحساس بإحساس الشخص الذى يشعر بأن ثمة كائناً فائقاً للطبيعة قد جاء لافتقاده ، أو الذى يعتقد اعتقاداً جازماً بأن هذا الكائن ماثل أمامه ، وإن كان صامتاً غير مرئى ، وأن ينظر إليه عن قصد ويحدس بكل خاطر يجول بذهنه » — وهذا أمرسون Emerson الكاتب الذى اصطلحنا عادة على اعتباره مفكراً صارماً قاسياً يحدثنا كمراهق بعبارة لا تكاد تفترق فى روحها العامة عما نقلناه منذ حين عن هدسون فنراه يقول : « لقد كنت أعبر ساحة مكشوفة ، توسطتها أكوام من الجليد ، عند منتصف الليل ، تحت سماء ملبدة بالغيوم دون أن تكون فى رأسى أية فكرة عن شىء يمكن أن يجلب لى قسطاً من الحظ السعيد . ومع ذلك فقد شعرت بنشوة غريبة من الغبطة التامة العميقة . وأنا الآن فى سرور يكاد يقتادنى إلى حافة الخوف » .

ولسنا نرى سبيلا لتفسير الخبرات العديدة التى تدخل فى هذا الباب (مع العلم بأن كل استجابة جمالية تلقائية غير قسرية تنطوى على شىء من سمات تلك الخبرات) ، اللهم إلا على أساس القول بأن ههنا استثارة تبعث النشاط

فى أصداء الميول المكتسبة عن طريق العلاقات البدائية للكائن الحى ببيئته ، وهى تلك الأصداء التى لاسبيل إلى استرجاعها فى شعور عقلى متمايز . وهذا النوع من الخبرات ، الذى أتينا على ذكره فيما يقتادنا إلى ملاحظة جديدة يدلنا أيضاً على وجود استمرار (أواتصال) طبيعى . والواقع أنه ليس ثمة حد يقف أمام قدرة الخبرة الحسية المباشرة على امتصاص معان وقيم هى فى ذاتها وبذاتها — أعنى منظوراً إليها بطريقة مجردة— مما يمكن أن يعد « مثالياً » أو« روحياً » . وليست الصبغة الحيوية (أو الإحيائية) animistic للتجربة الدينية على نحو ما عبر عنها هدسون فى ذكريات طفولته ، سوى مجرد مثال (لهذا الاستمرار) فى مستوى معين من مستويات الخبرة ولصلة وثيقة دائماً أبداً بين ما هو شعرى poetical — أيا ماكانت الواسطة التى يستعين بها — وبين ما هو حيوى (أو إحيائى) . ولو أننا اتجهنا الآن بأنظارنا نحو فن آخر هو من نواح عديدة فى القطب المضاد ، ونعنى به فن العمارة ، لأدركنا كيف أن أفكاراً قد صيغت بادئ ذى بدء فى لغة عقلية تكنيكية رفيعة ، كتلك التى تستخدمها الرياضيات ، يمكن أن تصاغ بطريقة مباشرة فى صورة حسية . والحق أن السطح المحسوس للأشياء ، لا يمكن أن يكون مجرد سطح . وآية ذلك أن فى وسع المرء أن يميز الصخر من نسيج الورق الرقيق عن طريق رؤيته للسطح وحده ، نظراً لأن مقاومات اللمس ، وضروب الصلابة الراجعة إلى مظاهر ضغط الجهاز العصبى بأكمله ، قد تجسمت فى البصر على أكمل وجه . ولاتقف هذه العملية عند حد تجسيد الكيفيات الحسية الأخرى التى تخلع على السطح عمق المعنى ، بل إن كل ما استطاع المرء أن يبلغه عن طريق سوانح الفكر الرفيع ، وكل ما استطاع الإنسان أن ينفذ إليه عن طريق الاستبصار اللماح ، هو فى صميمه ما يمكن أن يصبح قلباً للحس أو لباً له .

ونحن نستخدم كلمة واحدة بعينها — ألا وهى كلمة « رمز » — للإشارة

إلى تعبيرات الفكر المجرد – كما هى الحال فى الرياضيات – وللإشارة أيضاً إلى أشياء محسوسة كالعلم ، والصليب ، وهما رمزان يحملان قيمة اجتماعية عميقة ، ويعبران عن معنى الإيمان التاريخى والعقيدة اللاهوتية . وثمة أشياء أخرى عديدة ، كالبخور ، والزجاج الملون ، ورنين الأجراس الخفية ، والحلل الموشاة أو الثياب المطرزة ، تصحب فى العادة كل دنو أواقتراب مما اصطلحنا على اعتباره « مقدساً » أو« إلهياً » . ومن هنا فإن كل رحلة يرتد فيها علم الأنثروبولوجيا إلى الماضى لابد من أن تكشف لنا عن وجود علاقة وثيقة بين نشأة الكثير من الفنون وبين الطقوس الدينية البدائية .ولكن أحداً لن يستطيع أن يزعم أنّ الطقوس والاحتفالات الدينية كانت مجرد حيل تطبيقية (أوتكنيكية) لتوفير الأمطار أو إنجاب الأبناء ، أو جنى المحصولات ، أو إحراز النصر فى المعارك ، اللهم إلا إذا سايرنا أولئك الذين قد نأوا بأنفسهم تماماً عن تجارب البشرية القديمة ، لدرجة أنهم لم يستطيعوا مطلقاً أن يفطنوا إلى معانيها . حقاً لقد كان للطقوس والاحتفالات الدينية مرمى سحرى ، ولكن من المؤكد أنها لم تكن تمارس بمداومة ودون انقطاع – على الرغم من كل ماكانت تلقاه من مظاهر الفشل العملى – إلا لأنها كانت بمثابة وسائل مباشرة تعمل على رفع قيمة الخبرة للإنسان فى الحياة . وهكذا كانت الأساطير شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن مجرد محاولات عقلية قام بها الإنسان البدائى فى مضمار العلم . حقاً لقد كان للقلق الذى استشعره الإنسان بإزاء شتى الوقائع غير المألوفة دور هام فى تلك الأساطير ، ولكن من المؤكد أن سرور الإنسان بالقصة نفسها ، أو ولعه بإنتاج الرواية الجيدة والعمل على حبكها وحسن التعبير عنها ، قد لعب دوراً فى هذا المضمار ، كما هى الحال اليوم فى كل ما ينشأ لدينا من أساطير شعبية . وليس يكفى أن يقال: إن العنصر الحسى المباشر والانفعال نفسه ضرب من الإحساس يميل إلى امتصاص شتى المواد الذهنية ، وإنما ينبغى

أن يقال أيضاً: إن هذا العنصر الحسى – بصرف النظر عن أى تنظيم خاص يفرضه الجهاز العضوى – يقوم بمهمة إخضاع العنصر العقلى الصرف ، ويعمل على هضمه أو تمثله .

ولو أننا نظرنا إلى ظاهرة تدخل الخوارق (أو العناصر الفائقة للطبيعة) فى صميم العقيدة ، أو إلى تلك الظاهرة البشرية المألوفة التى تتمثل فى ارتداد الإنسان بكل سهولة إلى العناصر الفائقة للطبيعة ، لوجدنا أنفسنا بإزاء ظواهر هى أدخل فى باب النشاط السيكولوچى الذى يولد الأعمال الفنية ، منها فى باب الجهد الذى يبذل من أجل الوصول إلى تفسير علمى وفلسفى ، والواقع أن هذه الظواهر تزيد من حدة الاهتزاز العاطفى ، فضلا عن أنها تصاحب دائماً ذلك الاهتمام الناشىء عن كل تصدع يصيب الروتين العادى. ولو كانت سطوة « الخوارق » ، (أو سيطرة « العناصر الفائقة للطبيعة ») على الفكر البشرى محض مسألة عقلية صرف (أومسألة يغلب عليها هذا الطابع) لهان الأمر إلى حد ما ، أو لكانت المسألة غير ذات بال نسبياً . ولكن التصورات اللاهوتية ونظريات خلق العالم ، قد استطاعت أن تأسر اللب ؛ لأنها كانت مصحوبة باحتفالات مهيبة وبخور ، وثياب مطرزة ، وموسيقى ، وتلألؤ بعض الأضواء الملونة ، كما كانت مصحوبة أيضاً بقصص تثير الدهشة وتنتزع الإعجاب الأخاذ . ومعنى هذا أن التصورات اللاهوتية لم تنجح فى الوصول إلى الإنسان ، إلا لأنها أهابت بإحساسه وخياله الحسى إهابة مباشرة ، وهكذا عمدت معظم الأديان إلى تحقيق ضرب من الوحدة بين أسرارها المقدسة من جهة ، وأسمى روائع الفن من جهة أخرى ، كما جاءت أوسع المعتقدات نفوذاً (أوسلطة) ملتحفة بثياب من العظمة والأبهة التى تبهج العين والأذن ، وتستثير فى النفس انفعالات هائلة من الحيرة ، والدهشة ، والرهبة ، وحسبنا أن ننظر إلى الثورات الفكرية التى يحققها اليوم علماء الفيزياء والفلك ، لكى نتحقق من أنها

تتجاوب مع حاجتنا الجمالية إلى إشباع الخيال ، أكثر مما تتجاوب مع أى التماس صارم للحجة غير العاطفية التى يستلزمها التفسير العقلى .

وقد أوضح لنا هنرى آدمز Henry Adams كيف أن لاهوت العصور الوسطى لا يخرج عن كونه بناء شيدته نفس الإرادة التى أبدعت الكاتدرائيات. والواقع أن العصر الوسيط بصفة عامة — وهو ذلك العصر الذى نعده فى العادة لسان حال يعبر عن أوج الإيمان المسيحى فى العالم الغربى — إنما هو البرهان الساطع على ما للحس من قوة يستطيع معها أن يمتص أسمى أفكار الروحية . فلم تكن الموسيقى ، والتصوير ، والنحت والعمارة ، والدراما ، والرواية ، سوى مجرد خدام للدين ، مثلها فى ذلك كمثل العلم والمعرفة المدرسية . وهكذا نجد أن الفنون لم تكن تتمتع تقريباً بأى وجود خارج نطاق الكنيسة ، كما كانت طقوس الكنيسة واحتفالاتها الدينية فنوناً تمارس فى ظل ظروف خاصة كانت تخلع عليها أعلى درجة ممكنة من الجاذبية الانفعالية والتأثير الخيالى . وليس بدعاً أن يكون ذلك كذلك ، فإننا لانعرف شيئاً يمكن أن ينتزع من الناظر أو المستمع لمظاهر الفنون استسلاماً أعنف أوقبولا أعظم من اعتقاده بأن تلك الفنون حافلة بالوسائط اللازمة لتحقيق المجد الأبدى والنعيم الخالد .

وهنا يجدر بنا فى هذا الصدد أن نستشهد ببعض عبارات لباتر Pater يقول فيها : « إن مسيحية العصور الوسطى قد شقت طريقها — إلى حد ما — بفضل جمالها الاستطيقى esthetic beauty ، الأمر الذى شعر به كتاب الأناشيد اللاتينيون أعمق شعور ، حتى لقد كانوا يستخدمون المئات من الصور الحسية للتعبير عن العاطفة الأخلاقية الواحدةأو الشعور الروحى الواحد . وحين يكون ثمة انفعال قد سدت أمامه جميع المنافذ ، فإن مثل هذا الانفعال سرعان ما يولد توتراً عصبياً يكون من شأنه أن يجعل العالم الحسى يتحد (فى نظرنا) بأى تألق متزايد ، أو أى تحرر انطلاقى ،

وعندئذ تستحيل كل حمرة إلى دم ، ويصبح كل ماء دمعاً ، وتبعاً لذلك فقد غلبت على كل شعر العصور الوسطى نزعة حسية تشنجية عنيفة ، حتى لقد شرعت موضوعات الطبيعة (عندهم) تقوم بأدوار هذائية غريبة . حقاً لقد كان لدى العقلية الوسيطة إحساس عميق بشتى موضوعات الطبيعة ، ولكن إحساسها بهذه الأشياء لم يكن إحساساً موضوعياً ،فلم يقدر لها أن تحقق أى هروب حقيقى نحو العالم الخارجى .

وقد كتب هذا المؤلف نفسه ترجمة ذاتية له بعنوان : « الطفل فى البيت The child in the house »نراه فيها يعمم ماكان متضمناً فى الفقرة السابقة فيقول : « لقد التقى صاحبنا فى السنوات الأخيرة بفلسفات شغلته كثيراً بتقديرها لنسب كل من العنصرين الحسى والعقلى فى المعرفة البشرية ، وحرصها على تحديد نصيب كل منهما فى هذه المعرفة ، ولم يلبث صاحبنا أن وجد نفسه مضطراً — عند وضعه لنسقه العقلى الخاص — إلى أن يخصص للتفكير المجرد الشىء القليل ، لكى يقف على حامله الحسى ، أوملابساته الحسية ، الشىء الكثير . وهكذا أصبح هذا الحامل الحسى (sensible vehicle) هو « الملازم الضرورى الذى يقترن بكل إدراك للأشياء ، وصار هو الحقيقة الواقعية التى يعتد بها ويقام لها ألف حساب فى مسكن تفكيره . . ولم يلبث صاحبنا أن أصبح عاجزاً (أكثر فأكثر) عن الاهتمام بالنفس أو التفكير فيها ، اللهم إلا بوصفها باطنة فى جسم موجود بالفعل ، كما لم يعد يستطيع أن يفكر فى أى عالم آخر ، اللهم إلا ذلك العالم الذى توجد فيه الأنهار والأشجار ، ويبدو فيه الرجال والنساء على هذا النحوأو ذاك ، ويشد كل منهم على أيد واقعية حقيقية » . والحق أن التعالى بالمثل الأعلى فوق مستوى الحس المباشر ، أو التسامى به إلى ما وراء الحس المباشر ، قد عمل على تحويله إلى حقيقة شاحبة هزيلة لايضرب فى عروقها الدم ، فضلا عن أنه قد أدى — كما لو كان قد تآمر مع العقلية الشهوانية — إلى إجداب موضوعات الخبرة المباشرة وتحقيرها ، أوالحط من شأنها .

. . .أما بعد ، فقد استبحنا لأنفسنا — عند وضع عنوان هذا الفصل — أن نستعير من كيتس لفظ « أثيرى » ، للإشارة إلى المعانى والقيم التى يظن الكثير من الفلاسفة وبعض النقاد أنها فوق متناول الحس ، نظراً لما تمتاز به من سمات روحية ، أبدية ، كلية مما حدا بهم إلى مسايرة الثنائية الشائعة بين الطبيعة والروح . وليأذن لنا القارئ مرة أخرى فى أن نردد على مسامعه عبارة كيتس حين يقول : « إن الفنان قد ينظر إلى الشمس والقمر ، والنجوم والأرض وكل ما فيها ، على أنها عناصر تصنع منها أشياء أخرى أعظم منها ، ألا وهى الأشياء الأثيرية » .

ونحن حين نستشهد فى هذا المقام بما قاله كيتس ، فإننا نذكر له أيضاً أنه وحد بين موقف الفنان وموقف المخلوق الحى . وهو لم يفعل ذلك فى السياق الضمنى لشعره فحسب ، بل إننا لنراه أيضاً يعبر فى بعض تأملاته تعبيراً صريحاً عن هذه الفكرة . ولعل من هذا القبيل مثلا ما كتبه فى رسالة بعث بها إلى أخيه حيث نراه يقول : « إن الغالبية العظمى من الناس لتشق طريقها فى الحياة بنفس السليقة الفطرية ، ونفس العين الشاخصة إلى أهدافها ، على نحو ما يفعل الصقر سواء بسواء . وكما يبحث الصقر عن الأنثى التى يألفها ، كذلك يبحث الرجل عن المرأة التى يجعل منها شريكة حياته . وحسبنا أن نتعم النظر إليهما ، لكى نتحقق من أن كلا منهما يتأهب لهذه المهمة ، ويحصل لنفسه على الأنثى بنفس الطريقة . إن كلا منهما لبريد أن يبتنى لنفسه عشاً ، فليس بدعاً أن نراهما يشرعان فى العمل على تهيئته بنفس الطريقة ، فضلا عن أنهما يوفران الطعام لنفسيهما بنفس الطريقة . ولكن على حين يقضى الإنسان — هذا الحيوان النبيل — أوقات فراغه فى تدخين غليونه ، نرى الصقر يتمايل بين السحب فى أجواز الفضاء ، وهذا هو كل ما هنالك من فارق بينهما فى وسائل التسلية أو أساليب تمضية الفراغ ، وربما كان الفراغ هو الذى يخلع على الحياة — فى نظر العقل المتأمل — كل

ما لها من جاذبية أومسلاة . وإننى لأتجول بين الحقول فألمح من بعيد ابن عرس (أو القاقم Stoat) أو جرذ الحقول ، وهو يحث الخطى بسرعة . فلايسعنى سوى أن أتساءل : إلى أين عساه يمضى ؟ . . إن لهذا المخنوق بلاشك هدفاً يسعى إليه ، فإن عينيه لتلمعان ببريق ذلك الهدف . وإننى لأمضى بين المبانى الضخمة التى تضمها إحدى المدن ، فتقع عيناى على رجل يستحث الخطى بسرعة . وعندئذ لايسعنى سوى أن أتساءل : إلى أين عساه يمضى ؟ إن لهذا المخلوق بلا شك هدفاً يسعى إليه ، فإن عينيه لتلمعان ببريق ذلك الهدف...

« ولكننى هنا حتى وإن كنت أقتفى أثر نفس المسلك الغريزى ، مثلى كمثل أى حيوان بشرى أستطيع أن أتصوره ، بل حتى إذا كنت – على الرغم من صغرى – أكتب عفواً محاولا الاهتداء إلى خيوط من النور فى وسط ظلام أسود داكن ، دون أن يكون لدى علم بدلالة أية قضية أو قيمة أى رأى ، فإننى مع ذلك أجدنى مدفوعاً إلى التساؤل قائلا : أفلا يجوز أن أكون فى كل هذا بريئاً من كل خطيئة . ألا يحتمل أن تكون هناك كائنات عليا يروقها أى موقف رائع (حتى ولو كان غريزيا) يهتدى إليه عقلى ، كما يحلو لى أنا نفسى أن أشهد يقظة ابن آوى أولهفة الغزال ؟ ... حقاً إن أية مشاجرة تحدث فى الطرقات لهى فى حد ذاتها أمركريه ، ولكن من المؤكد أن الطاقات التى تتجلى فيها لا تخلو من جمال ، حتى إن أكثر الناس ابتذالا لتبدو عليه مسحة من الحسن فى لحظات تشاجره . ولو قدر لكائن فائق للطبيعة أن ينعم النظر فى أفكارنا واستدلالاتنا –مهما كان من خطئها – لوجد لها طابعاً مماثلا ، ولبدت له (تلك الأفكار) ذوات روعة وبهاء . وفى هذا ينحصر على وجه التحديد الطابع المميز للشعر . حقاً إنه قد تكون ههنا أفكار ، ولكنها حين تتخذ صورة غريزية مثلها كمثل الأشكال والحركات الحيوانية ، فإنها عندئذ تستحيل إلى شعر وتكتسب طابعاً جميلا ، أوتصبح لها جاذبية سحرية » .

ويتحدث كيتس فى خطاب آخر عن شكسبير ، فيقول عنه: إنه إنسان

ذو « مقدرة سلبية » هائلة لأنه كان « يستطيع أن يحيا فى غمرة الريب ، والأسرار ، والشكوك ، دون أن تزعجه الرغبة فى السعى وراء الحقيقة أو العقل » . وهو يقيم ضرباً من التعارض بين شكسبير ومعاصره كولردج ، فيقول: إن هذا الأخير كان يتخلى عن أى عيان شعرى حينما كان يبدو له محاطاً بالغموض ، نظراً لأنه لم يكن يستطيع عندئذ أن يسوغه تسويغا عقليا ، أو لأنه — على حد تعبير كيتس نفسه — لم يكن ليقنع « بالمعرفة الناقصة » (أو أنصاف المعارف) . ونحن نعتقد أن هذه الفكرة عينها متضمنة أيضاً فيما يذكره فى خطاب بعث به إلى بيلى Bailey من أنه: « لم يستطع بعد أن يدرك كيف يتسنى لأى شىء أن يعرف أنه على حق بفعل الاستدلال المتسلسل المتوالى . . هل يستطيع حتى أعظم الفلاسفة أن يصل إلى هدفه دون أن ينحى جانباً الكثير من الاعتراضات ؟ » ثم يعود كيتس فيتساءل : « أليس على المفكر أيضاً أن يثق بـ « حدوسه » intuitions وما يرد إليه فى خبراته الانفعالية وتجاربه الحسية المباشرة ، وحتى ولو كانت على النقيض من الاعتراضات التى يقدمها له التفكير أو التأمل العقلى ؟ » . ويستطرد كيتس فيقول : « إن العقلية الخيالية البسيطة قد تلقى مكافآتها فى الإعادات المتكررة لأعمالها الصامتة التى تهبط باستمرار على الروح فى شىء من الفجائية الرقيقة » . ونحن نجد فى هذا القول ملاحظة قيمة تتضمن من سيكلوجية الفكر الإنتاجى (أو الإبداعى) أكثر مما ينطوى عليه العديد من المؤلفات .

وعلى الرغم من الطابع الإضمارى الذى تتسم به أحكام كيتس ، فإن ثمة نقطتين أساسيتين تتضحان من العبارات السالفة . أما النقطة الأولى فهى اعتقاده بأن للاستدلالات العقلية أصلا يشبه أصل الحركات التى يقوم بها المخلوق المتوحش فى سعيه نحو بلوغ هدفه ، وأن هذه الاستدلالات قد تصبح تلقائية ، « غريزية » ، وأنها حين تصير غريزية ، فإنها تصبح حسية مباشرة ، أعنى شعرية . وأما الوجه الثانى لهذا الاعتقاد ، فهو إيمانه بأنه ليس فى إمكان

أى استدلال عقلى ، من حيث هو « استدلال » . أعنى من حيث هو عملية تستبعد الخيال والإحساس أن يصل إلى الحقيقة . وحتى لو نظرنا إلى أعظم فيلسوف ، فسنجده يقوم بعملية تفضيل لا تخلو من طبع حيوانى ، من أجل توجيه تفكيره نحو نتائجه . ومعنى هذا أنه ينتقى وينحى جانباً أثناء تحرك مشاعره الخيالية . وليس فى وسع « العقل » – مهما كان من درجة سموه – أن يرقى إلى الفهم التام ، أو أن يصل إلى اليقين القائم بذاته . وإنما لابد للعقل من أن يرتد إلى الخيال ، أعنى أنه لا مندوحة له عن تجسيم الأفكار فى أحاسيس محملة بالشحنات الوجدانية .

ولقد ثار نقاش طويل حول ماكان يعنيه كيتس حينما قال هذين البيتين المأثورين :

الجمال هو الحق ، والحق هو الجمال
هذا كل ما أنت عارفه على وجه البسيطة
وهو كل ما أنت فى حاجة إلى معرفته

كما ثار الجدل أيضاً حول ماكان يعنيه كيتس بعبارته النثرية المشابهة التى يقول فيها : « إن ما يدركه الخيال بوصفه جمالا لابد من أن يكون حقاً » . بيد أن الجانب الأكبر من النقاش الذى ثار نتيجة لجهل المتناقشين بالتقليد الخاص الذى أملى على كيتس ماكتب ، والذى كان يخلع على كلمة « حق » معنى خاصاً محدداً . فلم يكن الحق – فى هذا التقليد – يعنى صواب أحكامنا العقلية على الأشياء ، أى الحق بالمعنى الذى يفهمه العلم فى أيامنا هذه ، وإنما كان يعنى الحكمة التى يعيش عليها البشر ، وعلى وجه الخصوص « معرفة الخير والشر » . وأما فى نظر كيتس فقد كان الحق وثيق الصلة على وجه الخصوص بتبرير الخير والثقة به ، على الرغم من كل ما يحيط بنا من شرور وتخريب ودمار . ولم تكن « الفلسفة » عنده سوى مجرد محاولة من أجل الإجابة عن هذا السؤال . ونحن نلاحظ أن اعتقاد

كيتس بأن الفلاسفة أنفسهم لايستطيعون أن يتصدوا لهذه المشكلة دون الاعتماد على حدوس خيالية ، قد لقى تقريراً مستقلا إيجابياً فى توحيده بين « الجمال » و« الحق » — ذلك الحق الخاص الذى يحل للإنسان مشكلة عويصة طالما أقلقته ألا وهى مشكلة الدمار والموت — تلك المشكلة التى كانت تثقل باستمرار كاهل كيتس — فى صميم المجال الذى تصطرع فيه الحياة من أجل ضمان الغلبة والانتصار . والواقع أن الإنسان إنما يحيا فى عالم من الظنون والأسرار والشكوك . ومن هنا فإنه لا يمكن أن يكون فى « التفكير » أو فى « الاستدلال العقلى » Reasoning كفاية أو غناء للإنسان . وهذا الرأى — بطبيعة الحال — إنما يعيد إلى أذهاننا ذلك المذهب القديم الذى نادى به كل أولئك الذين تمسكوا بضرورة الوحى الإلهى . ولكن كيتس قد أبى إلا أن يرفض تلك القوة المكملة للعقل ، أو ذلك البديل الذى يقوم مقامه . وكانت حجته فى ذلك أن فى عنان المخيلة غناء وكفاية . وحين قال كيتس : « هذا كل ما أنت عارفه على وجه البسيطة ، وما أنت فى حاجة إلى معرفته » ، فإن عبارة « على وجه البسيطة » التى جرت على قلمه كانت هنا بمثابة قولة حاسمة ؛ لأنها كانت تعنى ذلك الوسط أو تلك البيئة التى « يزعجنا فيها السعى وراء الحقيقة والعقل » ، فنتعثر ونرتبك وننحرف ، بدلا من أن نجد فيما حولنا ما يقتادنا إلى النور . ولم يقدر لكيتس أن يعثر على أكبر قسط من السلوى ، أو أن يهتدى إلى أعمق معتقداته ، اللهم إلا فى لحظات الإدراك الجمالى الحاد . وحسبنا أن نرجع إلى خاتمة قصيدته الغنائية ode لكى نقف على هذه الحقيقة مسجلة بقلم كيتس بنفسه . وأخيراً قد يكون فى وسعنا أن نقول: إنه ليس هناك إلا فلسفتان ، وإحدى هاتين الفلسفتين هى تلك التى تتقبل الحياة والخبرة بكل ما فيهما من ريبة ، وشر ، ومعرفة ناقصة ، ثم تقلب تلك الخبرة على ذاتها لكى تعمق كيفياتها الخاصة وتزيد من حدتها مستعينة فى ذلك بالخيال والفن . وتلك هى فلسفة كل من شكسبير وكيتس .

الفصل الثالث

تحصيل الخبرة

إن الخبرة لهى ظاهرة مستمرة لاتنقطع ، نظراً لأن التفاعل القائم بين المخلوق الحى والظروف المحيطة به واقعة متضمنة فى صميم عملية الحياة . وتحت تأثير ظروف المقاومة والصراع ، تجىء المظاهر والعناصر التى ينطوى عليها تفاعل كل من الذات والعالم ، فتصبغ الخبرة بالانفعالات والأفكار ، مما يتولد عنه القصد الشعورى أوالاتجاه الواعى البصير . بيد أن الملاحظ — مع ذلك — أن الخبرة المحصلة كثيراً ما تجىء بدائية ناقصة ، وآية ذلك أن الأشياء توضع موضع الاختبار ، ولكن دون أن تركب بالطريقة التى تخلق منها خبرة فردية متمايزة . وهنا يظهر فعل الغفلة والتشتت ؛ إذ يبدو التنافر واضحاً بين ما نلاحظه وما نفكر فيه ، أوبين ما نرغب فيه وما نحصل عليه . إننا نضع أيدينا على المحراث ولكننا لانلبث أن نرجع القهقرى ، ونحن نشرع فى الانطلاق ، ولكنا سرعان ما نتوقف ، لا لأن الخبرة قد شارفت النهاية أوبلغت الغاية التى من أجلها كان البدء فى النشاط ، بل لأن ثمة عوائق خارجية أو فتوراً داخلياً ، قد جاء فحال دون استمرار النشاط .

أما حينما تأخذ العناصر المختبرة مجراها نحو التحقق والإنجاز — على العكس مما هى الحال فى النوع السابق من الخبرة — فهنالك يمكننا القول بأننا قد حصلنا بالفعل على خبرة . وعندئذ — وعندئذ فقط — تندمج تلك المواد (أو العناصر) فى داخلنا وتتمايز فى المجرى العام للتجربة عن كل ما عداها من خبرات . وهكذا ينجز المشروع (أوالعمل) على النحو المرضى ، وتلقى المشكلة حلها الصحيح ، وتلعب المباراة حتى النهاية ، ويواجه كل موقف من المواقف ، سواء أكان هذا الموقف تناول وجبة طعام ، أم لعب

دور من الشطرنج ، أم مواصلة مناقشة ، أم تأليف كتب . أم لاشتراك في حملة سياسية ، بحيث تجيء نهايته تحققاً أو اكتمالا ، لا توقفاً أو انقطاعاً . ومثل هذه الخبرة إنما هي في صميمها «كل a whole» . وهي تحمل في ذاتها طابعها الفردى وكفايتها الذاتية . ولهذا فإننا نقول عنها إنها خبرة متمايزة قائمة بذاتها an experience .

والملاحظ بصفة عامة أن الفلاسفة — حتى أصحاب النزعة التجريبية منهم — قد تحدثوا عن التجربة في معظم الأحيان على الإطلاق ، ولكن الاستعمال الاصطلاحي يشير دائماً إلى خبرات (لا مجرد خبرة) ، على اعتبار أن كل خبرة هي بطبيعتها فردية ، وأن لها بدايتها الخاصة ونهايتها الخاصة . والواقع أن الحياة ليست سيراً مطرداً غير منقطع ، أو مجرى متدفقاً مستمراً ، بل هي أشبه ما تكون بمجموعة من الأقاصيص ، التي يمتاز كل منها بحبكته الروائية الخاصة ، ونقطة انطلاقه الخاصة ، وحركته أو اتجاهه الخاص نحو نهايته أو خاتمته الخاصة ، فضلا عما لكل منهما من حركة إيقاعية خاصة ، وطابع خاص غير متكرر يشيع فيه من أوله إلى آخره . وحينما يقطع المرء جانباً من الدرج ، فإن فعله — مهما كان آلياً — لابد من أن يتم على شكل خطوات فردية يقطع فيها درجات متوالية ، لا على صورة تقدم متماسك غير متمايز . هذا إلى أن أي مسطح مائل لابد — على الأقل — من أن يتميز عن كل ما عداه من الأشياء بانفصاله الفجائي .

والخبرة — بهذا المعنى الحيوى — إنما تتحدد بالرجوع إلى تلك المواقف أو الأحداث الهامة التي نشير إليها تلقائياً بقولنا إنها « خبرات حقيقية » ، أعنى تلك الأمور التي نقول عنها حين نسترجعها : « أجل ، لقد كانت هذه تجربة بحق » . ومثل هذه الخبرات قد تكون أحداثاً خطيرة ذات بال ، كالمشاجرة التي تقع بيننا وبين شخص كان يوماً صديقاً حميماً لنا ، أو الكارثة التي ننجح في التهرب منها ، أو تجنب وقوعها في اللحظة الأخيرة ، أو هي

قد تكون أموراً زهيدة طفيفة الشأن نسبياً ، ولكنها مع ذلك – بل ربما لضآلة شأنها – توضح لنا بصورة أفضل مانعنيه حينما نتحدث عن الخبرة . فهذه مثلا وجبة من الطعام قد تناولتها فى أحد مطاعم باريس ، وما أكاد أسترجع ذكراها حتى أجدنى مدفوعاً إلى أن أقول : لقد كانت هذه خبرة بحق . «وكأن هذه الخبرة قد أبقت فى رأسى ذكرى خالدة لما ينبغى أن يكون عليه الطعام . ثم هناك تلك العاصفة التى عاناها المرء أثناء عبوره للمحيط ؛ تلك الزوبعة الهوجاء التى اختبرها بنفسه ، فبدت له فى احتدامها وهياجها ، وكأنما هى تركز فى ذاتها كل معانى الإعصار ، فبقيت فى ذاكرته خبرة متمايزة منفصلة عن كل ما جاء قبلها ، وكل ما ورد بعدها .

والملاحظ فى أمثال هذه الخبرات ، أن من شأن كل جزء من الأجزاء المتتابعة أن ينطلق إنطلاقاً حراً ، دون أى تصدع أوتشقق ، بل دون هوات أو فجوات فارغة متجهاً نحوما يتلوه أوما يجىء فى أعقابه . ومع ذلك ، فإنه ليس هناك فى الوقت نفسه أية تضحيات بما للأجزاء من هوية مستقلة أو ذاتية خاصة . حقاً إن ما يميز النهر عن البركة أو الغدير الآسن ، أنه مجرى متدفق سيال ، ولكن تدفق النهر مع ذلك هو الذى يخلع على أجزائه المتعاقبة طابعاً أكثر تحدداً ، وقيمة أبعد مدى ، من كل ما يتوافر فى أجزاء البركة المتجانسة . وحسبنا أن نرجع به إلى التجربة ، لكى نتحقق من أن السيلان أو التدفق إنما يعنى الانتقال من شىء إلى آخر . ولما كان كل جزء إنما يفضى إلى الآخر ، بل كان كل جزء إنما يحمل ما قد مضى من قبل ، فإن كل جزء من الأجزاء لابد أن يكتسب فى ذاته ضرباً من التمايز . وهكذا يتحقق للكل المتصل المستمر ضرب من التنوع بفضل أوجهه المتعاقبة أو مراحله المتوالية التى هى مجرد تأكيد لألوانه المتعددة .

وحينما تتوافر لدينا خبرة بمعنى الكلمة ، فإنه لا يمكن أن تكون هناك فجوات ، أو وصلات ميكانيكية ، أومراكز جامدة نظراً لما تمتاز به التجربة

من تداخل مستمر . حقاً إن هناك وقفات ، ومواضع سكون ، ولكنها إنما تقوم بمهمة تنظيم الحركة وتحديد كيفيتها ، وإذن فإن هذه الوقفات تلخص (أو تركز) كل ماسبق تقبله ، وتعمل على الحيلولة دون وقوع أى تبدد أو تبخر عقيم . أما العجلة المستمرة فإنها بطبيعتها لاهثة مهورة ، وهى تمنع الأجزاء من اكتساب أى تمايز . حقاً إننا نشاهد فى العمل الفنى أن الأفعال والأحداث والملابسات المختلفة لابد من أن تمتزج وتنصهر جميعها لتكون وحدة واحدة ، ولكننا نلاحظ مع ذلك أنها لا تختفى أوتفقد طابعها الخاص حين تفعل ذلك ، بل ربما كانت الحال هنا كالحال فى الحوار الودى : فإن ههنا تبادلا مستمراً ، واختلاطاً متواصلا ، وإن كل متحدث مع ذلك يظل محتفظاً بطابعه الخاص إن لم نقل بأنه يظهر هذا الطابع بصورة أوضح مما يفعل فى العادة .

والملاحظ أن لكل خبرة وحدتها التى تخلع عليها اسمها الخاص ، فتصبح تلك الوجبة ، أو تلك العاصفة ، أو تلك القطيعة مع صديق . ووجود هذه الوحدة إنما يتكون بفعل الكيفية الفردية التى تشيع فى الخبرة كلها ، على الرغم من تنوع الأجزاء التى تدخل فى تكوينها . وليست هذه الوحدة انفعالية ، أوعملية ، أو ذهنية ، فإن كل هذه الألفاظ إنما تشير إلى تميزات يستطيع الفكر أن يقوم بها بداخل تلك الوحدة . وكل ما هنالك أننا عند الحديث عن الخبرة ، لابد أن نجد أنفسنا مضطرين إلى استخدام أمثال هذه الصفات التى لا تستغنى عنها عملية التأويل . وهكذا ترانا نسترجع فى أذهاننا أية خبرة بعد حدوثها فلا يسعنا سوى أن نعترف بأن هذه الصفة — دون غيرها — كانت غالبة عليها بشكل ظاهر بحيث إنها لتسم بطابعها تلك الخبرة ككل . وقد يستطيع العالم أو الفيلسوف أن يسترجع ذكرى بعض المباحث المشوقة أو التأملات الفكرية العميقة ، بوصفها «خبرات» بالمعنى التوكيدى لهذه الكلمة . ومثل هذه الخبرات قد تكون فى مضمونها النهائى ذات طابع عقلى ،

ولكن من المؤكد أنها كانت تحمل أيضاً أثناء حدوثها أو تحققها الفعلى صبغة انفعالية فضلا عن أنها كانت ذات صبغة غائية إرادية . ومع ذلك ، فإن الخبرة لم تكن مجرد حاصل لكل هذه السمات المختلفة ، بل ذابت فيها تلك الصفات ففقدت معالمها من حيث هى سمات متمايزة فى وسع أى مفكر أن ينكب على عمله ، اللهم إلا إذا كانت هناك خبرات شاملة متكاملة هى فى حد ذاتها جديرة بالاهتمام ، تغريه وتجتذبه وتلوح له بالجزاء . ولولا هذه الخبرات ، لما كان فى وسع المفكر أن يعرف ماذا عسى أن يكون التفكير على حقيقته ، ولحار تماماً فى تمييز التفكير الصحيح من التفكير الزائف . والواقع أن التفكير لا يتقدم إلا على شكل سلاسل من الأفكار ، ولكن الأفكار لا تكون سلسلة إلا لأنها فى الحقيقة شيء أكثر من كل ما يسميه علم النفس التحليلى باسم « الأفكار » ، ومعنى هذا أنها مظاهر انفعالية وعملية متمايزة ، لكيفية تطورية كامنة ، فهى منها بمثابة التغيرات الحركية ، بحيث إنه لا سبيل إلى تصورها منفصلة أو مستقلة كالأفكار والانطباعات المزعومة عند كل من لوك وهيوم ، بل لابد من تصورها على أنها ظلال رقيقة للون عام شامل متطور.

وحين نتحدث عن خبرة التفكير ، فإننا نقول: إننا نصل إلى نتيجة ، أو نستخلص نتيجة ، وكثيراً ما توضع الصياغة النظرية لهذه العملية فى ألفاظ تحجب بالفعل تشابه « النتيجة » مع المرحلة الإنجازية (النهائية) فى أية خبرة متكاملة متطورة . والظاهر أن هذه الصياغات إنما تستند فى حكمها إلى القضايا المنفصلة التى تتخذ مقدمات ، والقضية التى تترتب عليها كنتيجة ، على نحو ما تبدو فى الكتب المطبوعة . وهكذا يخيل إلينا أن هناك أولا واقعتين مستقلتين جاهزتين ، وأننا نعالج بعد ذلك هاتين الواقعتين بطريقة خاصة ، لكى لا نلبث أن نولد منهما واقعة ثالثة . وأما الحقيقة فهى : أن المقدمتين — فى أية خبرة ذهنية — لا تظهران إلا حين تصبح النتيجة واضحة بينة .

ومثل الخبرة هنا كمثل خبرة نشاهد فيها عاصفة تتزايد عنفاً . حتى تصل إلى أعلى درجاتها لكى لاتلبث أن تسكن رويداً رويداً بحيث إن الخبرة فى الحالتين لتنصب على حركة مستمرة لبعض الموضوعات أو العناصر . وحال الفكر هنا كحال المحيط إبان العاصفة ، فإنه ليستحيل إلى سلاسل من الأمواج ، وهكذا تنتشر الأفكار وتمتد الإيحاءات ، لكى لاتلبث أن تتراجع منكسرة على أثر صدمة ، أولكى تجد نفسها محمولة إلى الأمام بفعل مؤازرة موجة ، فإذا ما تم الوصول إلى نتيجة ، كانت تلك النتيجة ثمرة لحركة استباق وتجميع ، أعنى حركة نجحت أخيراً فى بلوغ أقصى تمامها . وإذن فإن « النتيجة » لا يمكن أن تعد شيئاً منفصلا أومستقلا ، بل هى تجىء بمثابة النهاية المكملة للحركة .

.. من هذا يتضح لنا أن لكل خبرة ذهنية (أو خبرة تفكير) طابعها الخاص . وليس هناك من فارق بين مثل هذه الخبرة وبين تلك الخبرات التى نعدها جمالية . اللهم إلا من حيث المواد أو العناصر المستخدمة فى كل منهما . ففى حين أن المواد المستخدمة فى الفنون الجميلة هى عبارة عن كيفيات ، نجد أن مواد الخبرة التى تفضى إلى نتيجة عقلية هى عبارة عن علامات أو رموز ليس لها كيفية ذاتية خاصة ، ولكنها تقوم مقام أشياء يمكن فى خبرة أخرى اختبارها كيفياً . والفارق ضخم بين النوعين ، وربما كان هذا سبباً من ضمن الأسباب التى من أجلها لن يقدر يوماً لأى فن عقلى صرف أن يصبح فناً شعبياً كما أصبحت الموسيقى مثلا فناً شعبياً ، ومع ذلك فإن الخبرة ذاتها (نعنى الخبرة العقلية) إنما تنطوى على كيفية انفعالية مرضية ، لأنها تملك تكاملا باطنياً وإشباعا ذاتياً نصل إليهما بفعل حركة متسقة منظمة . ومثل هذا البناء الفنى لهو ما يمكن أن يكون موضوعاً لإحساس مباشر ، فلا غرو أن يعد — إلى هذا الحد — ظاهرة جمالية . وأما الأمر الذى قد يكون أكثر أهمية من كل ما تقدم فهو أن هذه الكيفية ليست مجرد

حافز هام على الاضطلاع بمهمة البحث العقلى والمضى فيها بأمانة فحسب ، وإنما هى أيضاً خاصية ضرورية ينبغى أن تتوافر فى كل نشاط عقلى حتى يكون حدثاً متكاملا (أعنى خبرة بمعنى الكلمة) . وحينما تنعدم هذه الكيفية ، فإن التفكير يفقد صبغته الإقناعية . وقصارى القول أنه لا يمكن أن تميز الخبرة الجمالية تميزاً حاسما عن الخبرة الذهنية ، ما دام من الضرورى لكل خبرة ذهنية أن تحمل طابعاً جمالياً ، حتى تكون هى نفسها تامة مكتملة .

وما قلناه عن النشاط العقلى يصدق أيضاً على مجرى أى فعل يغلب عليه الطابع العملى ، أعنى أنه ينطبق على كل نشاط يتجلى على شكل أفعال صريحة . وقد يكون من الممكن للمرء أن يكون صاحب فعالية مؤثرة فى مضمار العمل ، دون أن تكون لديه أية خبرة شعورية . وهنا يكون نشاط المرء آلياً تلقائياً إلى أقصى حد ، فلاينشأ لديه أى إحساس بموضوع هذا النشاط أوغايته . وتبعاً لذلك ، فإن هذا النشاط إنما يصل إلى نهايته ، ولكنه لا يصل إلى خاتمة أوتمام (اكتمال) فى الشعور . وهكذا تقهر العوائق عن طريق البراعة العقلية (أو الدهاء) ، ولكن دون أن يكون لذلك أى أثر فى إثراء التجربة ، أو تغذية الخبرة . ثم هناك من جهة أخرى أناس متقلبون مذبذبون ويغلب عليهم التردد فى أفعالهم ، فهم دائماً فى حيرة وشك وتأرجح ، مثلهم كمثل إله الجحيم فى الأدب الكلاسيكى . وبين هذين القطبين المتعارضين : قطب التردد الطائش الذى لا هدف له ، وقطب الفعالية الميكانيكية الآلية ، توجد سبل أخرى للفعل يتم فيها تحقق الأعمال على التعاقب ، فينشأ من ذلك إحساس بنمو المعنى ، واستمراره ، وتزايده واتجاهه نحو غاية مشعور بها من حيث هى إنجاز لعملية . ولو أننا نظرنا إلى السياسيين الناجحين والقواد البارعين الذين طالما دوخوا كبار رجالات الدولة من أمثال قيصر ونابليون، لوجدنا أنهم كانوا يملكون شيئاً

من صفات صاحب المسرح المتنقل[١] ولئن كان هذا فى حد ذاته فناً ، إلا أنه – فيما أعتقد – دليل على أن الاهتمام ليس موجهاً بنوع خاص (أو ربما فى الجانب الأكبر منه) نحو النتيجة المحصلة مأخوذة فى ذاتها (كما هو الشأن فى الفاعلية الخالصة المجردة) ، بل هو موجه نحو تلك النتيجة من حيث هى ثمرة لعملية . ومعنى هذا أن ثمة اهتماماً بعملية تكميل الخبرة أو إنجاز التجربة . وقد تكون الخبرة ضارة بالعالم ، أوقد يكون تحققها أمراً غير مرغوب فيه ، ولكن هذا لن يمنعها من أن تكون خبرة ذات صبغة جمالية .

ولقد كان اليونانيون يوحدون بين السلوك الخير والسلوك المتصف بالتناسب والحسن والانسجام ، فكانت فكرة « الجمال – الخير » Kălon-agathon دليلا واضحاً على إمكان اتصاف الفعل الخلقى بصبغة جمالية متمايزة . وربما كان من أكبر عيوب الأخلاق التى نعترف بها اليوم أنها مفتقرة تماماً إلى كل صبغة جمالية . وآية ذلك أن هذه الأخلاق لاتقدم لنا أى مثال للفعل المخلص الصادر من أعماق القلب ، بل هى تتخذ صورة ضروب جزائية متذمرة من الإذعان لمطالب الواجب . ولا نرانا فى حاجة هنا إلى إيراد أية أمثلة ، فإن هذه لن يكون من شأنها سوى أن تشيع الغموض فى تلك الحقيقة الجلية الواضحة ، ألا وهى أن من شأن أى نشاط عملى – بشرط أن يتحقق له التكامل ، وأن تجرى حركته بفعل نزوعه الخاص نحو التمام أو الاكتمال – أن يكتسب بالضرورة صبغة جمالية .

وربما كان فى وسعنا أن نهتدى إلى صورة توضيحية عامة لهذه الحقيقة ، لو أننا تخيلنا حجراً يتدحرج فوق سفح جبل ، محصلا عن هذا الطريق نوعاً

(١) صاحب المسرح المتنقل showman هو ذلك الرجل الذى يقتصر على التأمل من بعيد ، دون أن يشترك هو نفسه فى التمثيل ، ومحصل القول هنا – فيما نظن – أن السياسيين البارعين فى نظر ديوى هم أولئك الذين كانوا يعملون دائماً من وراء الستار . (المترجم) .

من « الخبرة » فنحن هنا بإزاء نشاط هو بكل تأكيد نشاط « عملى » إلى أقصى حد ؛ لأن الحجر يشرع فى الحركة ابتداء من نقطة معينة ، لكى يستمر فى حركته على قدر ماتسمح به الظروف متجهاً صوب مكان ما ، أو حالة ما ، تمكنه من بلوغ مرحلة السكون أو الراحة ، أعنى أنه يتجه نحو غاية (أوهدف) . فإذا أضفنا إلى هذه الوقائع الخارجية — على سبيل التخيل — أن هذا الحجر يتطلع بشوق ولهفة نحو الغاية النهائية ، وأنه يهتم بكل ما يلقاه من أشياء فى طريقه ، بوصفها ظروفاً تزيد من سرعته أوتعطل من حركته بالنظر إلى ما لها من علاقة بغايته ، وأنه يتصرف ويشعر نحوها بحسب وظيفة الإعاقة أو المساعدة التى ينسبها إليها . وأن بلوغ حالة السكون فى خاتمة المطاف متصل بكل ما تقدم عليه من قبل ، بوصفه أعلى نقطة يمكن أن تبلغها أية حركة مستمرة ، نقول:إننا إذا تصورنا كل هذا ، فقد يكون فى وسعنا عندئذ أن نقول:إن لدى الحجر ضرباً من الخبرة ، وأن هذه الخبرة ذات صبغة جمالية .

ولو أننا انتقلنا الآن من هذه الحالة المتخيلة إلى صميم خبرتنا ، لوجدنا أن الجانب الأكبر من خبرتنا لهو أقرب إلى ما يحدث بالفعل للصخرة الواقعية منه إلى أى شيء مما تصورنا حدوثه — فى الظروف المواتية — لتلك الصخرة المتخيلة . والواقع أننا قلما نحرص فى خبرتنا على ربط الحدث الواحد بما تقدم عليه وماجاء بعده ، وفضلا عن ذلك ، فإنه ليس لدينا أى اهتمام حقيقى يقوم بمهمة الضبط الدقيق لعمليتى الاطراح والانتقاء (أو الاختيار) الواعيتين ، واللتين نستعين بهما فى تنظيم خبرتنا المترقية المتطورة . وآية ذلك أن الأشياء تجرى على قدم وساق ، ولكننا لاندرجها فى خبرتنا بطريقة محددة ، كما أننا لانستبعدها من خبرتنا بطريقة حاسمة ، وإنما نقنع بالانسياق مع التيار . وقد نلجأ إلى الاستسلام تحت وطأة الضغط الخارجى ، أوقد نعمد إلى أساليب أخرى من الهروب والمساومة . وفى كل

هذه الحالات ، تكون هناك بدايات ونهايات ، ولكن لا يكون ثمة شروع حقيقي في العمل ، وإنجاز حقيقي للعمل . وهكذا يجيء الشيء الواحد فيحل محل شيء آخر ، ولكن دون أن يمتصه ، أو يستوعبه ، أو يحمله ، أو يعمل على استمراره . حقاً إننا هنا بإزاء خبرة ، ولكنها من التراخي والتقطع أو عدم الاطراد بحيث قد لا يحق لنا أن نقول عنها: « إنها خبرة فردية متمايزة » an experience ولا نرانا في حاجة إلى القول بعد هذا كله بأن أمثال هذه الخبرات إنما هي عديمة الصبغة الجمالية .

والواقع أن « اللاجمالي » non-esthetic محصور بين حدين : فهناك في القطب الأول ذلك التتابع المتراخي الذي لا يبدأ عند نقطة معينة أو مكان خاص ، ولاينتهي (والانتهاء هنا بمعنى الانقطاع) عند نقطة معينة أو موضع خاص . ثم هناك في القطب الثاني توقف ، وانحصار ، نظراً لأنه ليس بين الأجزاء بعضها والبعض سوى علاقة ميكانيكية (آلية) . ولما كانت نماذج هذين النوعين من الخبرة متوافرة بكثرة زائدة في حياتنا العادية ، فقد أصبح الناس يميلون لاشعورياً إلى اعتبارها معايير كل خبرة . وتبعاً لذلك ، فإنه بمجرد ما تلوح الخبرة الجمالية ، نرانا مدفوعين إلى إقامة تمييز حاسم بينها وبين الصورة التي سبق أن كوناها لأنفسنا عن الخبرة ، حتى إنه ليستحيل علينا أن نضم كيفياتها الخاصة إلى سمات تلك الصورة ، وعندئذ ينتهي بنا الأمر إلى عزل الظاهرة الجمالية في مكان خارجي ، ووضعها على حدة في مركز مستقل . وإذا كنا قد حرصنا فيما سلف على تفسير الخبرة التي يغلب عليها الطابع العقلي أو الصبغة العملية، فذلك لكي نظهر للقارئ أنه لا وجود لمثل هذا التباين (أو التعارض) في عملية تحصيل الخبرة ، ولكي نبين (على العكس) أنه ليس ثمة خبرة — كائنة ما كانت — يمكن أن تعد « وحدة » unity اللهم إلا إذا كانت تملك كيفية (أو صبغة) جمالية .

وليس « العملي » و « العقلي » عدوين لدودين « للجمالي » ، وإنما العدو

الحقيقى للجمالى هو الشىء الرتيب المبتذل **humdrum** كتراخى الأهداف المائعة والإذعان للتقليد فى الحياة العملية ، والنهج العقلى . ولو أننا نظرنا إلى الامتناع الصارم ، والإذعان القسرى والتشدد من جهة ، ثم اتجهنا بأبصارنا نحو التشبث وعدم الاتساق والتسامح الأهوج من جهة أخرى ، لوجدنا أن هذه كلها إن هى إلا انحرافات عن وحدة التجربة ، ولكن فى اتجاهين متضادين . ولعل بعض هذه الاعتبارات هى التى قادت أرسطو إلى الالتجاء لفكرة « الوسط العدل » باعتبارها الخاصية الملائمة المميزة لكل من الفضيلة والجمال . ولاشك أن أرسطو كان على صواب من الناحية الشكلية . ولكن « الوسط » و« الاعتدال » (أو التناسب) ليسا حدين واضحين يفسران ذاتهما بذاتهما . كما أننا لا نستطيع أن نفهمهما بمعنى رياضى أولى ، وإنما هما خاصيتان تتميز بهما خبرة حية متطورة فى حركتها صوب كمالها الخاص .

وإذا كانت هناك واقعة قد حرصنا حتى الآن على تأكيدها بكل قوة ، فتلك هى أن كل خبرة متكاملة لابد من أن تتحرك صوب خاتمة أو نهاية ، مادام انقطاع هذه الخبرة لا يتم إلا حين تكون الطاقات الفعالة التى تعمل فيها قد حققت مهمتها الخاصة (أو أدت عملها الخاص) . ولكن الخاتمة التى تبلغها أية دورة من دورات الطاقة هى على النقيض تماماً من كل توقف أو سكون stasis . ومعنى هذا أن النضج والتثبيت هما قطبان متعارضان . وحسبنا أن ننظر إلى ظاهرتى المجاهدة والصراع ، لكى نتحقق من أنهما قد تكونان مصدر متعة ، وإن كانتا بطبيعتهما أليمتين ، ولذلك حينما تختبران بوصفهما أداة لتطوير خبرة من الخبرات ، فيتكونان بمثابة عضوين داخلين فى صميم تلك الخبرة من حيث إنهما يحملانها إلى الأمام ، لا من حيث إنهما مجرد شيئين قائمين هناك . والواقع أن فى كل خبرة ، كما سيتضح فيما بعد ، عنصر تقبل أومكابدة أومعاناة — بالمعنى الواسع لهذه الكلمة —

ولولا ذلك لما تسنى إدخال (أو إدماج) ما سبق حدوثه . و « الإدماج » (أو الضم) taking in فى أية خبرة حيوية إنما يعنى شيئاً أكثر من مجرد وضع شىء فوق قمة الشعور بالإضافة إلى ما سبق لنا معرفته . فنحن هنا بإزاء عملية « تركيب جديد » أو« إعادة بناء » قد لا تخلو من ألم أو مشقة . أما إذا تساءلنا عما إذا كانت مرحلة التقبل الضرورية هى فى حد ذاتها سارة أو أليمة ، كان الجواب أن هذه مسألة تتوقف على بعض الظروف الخاصة . فليس ثمة علاقة مباشرة للتقبل أوالمعاناة بالصبغة (أوالكيفية) الجمالية الكلية ، وإن كانت هناك حالات قليلة تكون فيها الخبرات الجمالية عنيفة سارة تماماً . ومع ذلك فإننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نصف أمثال هذه الخبرات بأنها مسلية ، لأنها حين تهبط علينا فإنها تجىء منطوية على عنصر ألم ومعاناة ، وإن كان هذا العنصر الأليم لايتعارض هو نفسه ، إن لم نقل بأنه جزء لايتجزأ من الإدراك التام الذى يكون موضع متعة أو تلذذ .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الكيفية الجمالية التى تكفل للخبرة الوحدة والاكتمال بوصفها ذات صبغة انفعالية . ومثل هذه الإشارة قد تثير ضرباً من الإشكال : فإننا قد اعتدنا أن نتصور الانفعالات على أنها أشياء لها من البساطة والتماسك مثل ما للألفاظ التى نستخدمها فى تسميتها والإشارة إليها . ومن هنا فإننا ننظر إلى السرور ، والأسف ، والخوف ، والغضب ، والتشوف (أو حب الاستطلاع) ، كما لو كان كل منها فى ذاته كائناً يظهر على خشبة المسرح مكتمل النمو ، أوتام الصنع ، أوقوة خاصة قد تبقى أمداً طويلا أو قصيراً ، دون أن يكون لدوامها ونموها وترقيها أية علاقة بطبيعتها . والواقع أن الانفعالات — حين تكون ذات دلالة — إنما هى كيفيات أو صفات لخبرة معقدة تتحرك وتتغير . ونحن نقول : « حين تكون ذات دلالة » لأنها إن لم تكن كذلك لم تزد عن كونها مجرد انفجارات أوثورات تصدر عن طفل صغير فى حالة هياج أواضطراب . والانفعالات جميعاً

إنما هى خصائص لدراما حية ، وهى تتغير بتطور تلك الدراما . وقد يقع فى ظننا أحياناً أن هناك أشخاصاً يقعون فى الحب — كما يقال عادة — من أول نظرة . ولكن ما يقعون فيه هيهات أن يكون وليد تلك اللحظة . ولو قدر للحب أن يضغط فى لحظة واحدة لا موضع فيها للملاطفة (أوتدليل) ، وقلق (أواهتمام) ، لكان من حقنا أن نتساءل : ماذا عساه أن يكون فى مثل هذه الحالة ؟ .. إن طبيعة الانفعال الدفينة لتتجلى بكل وضوح فى تجربة ذلك الشخص الذى يشاهد تمثيلية على المسرح ، أويعكف على مطالعة رواية (أو قصة) . فالانفعال يساير تطور العقدة (أو الحبكة الروائية) ، وهذه العقدة تستلزم مسرحاً أومكاناً خاصاً تتطور فيه ، كما أنها تستلزم زماناً أووقتاً خاصاً تتحقق خلاله ، أو تمتد عبره . وعلى ذلك فإن الخبرة ذات صبغة انفعالية ، دون أن يكون فى الخبرة نفسها أشياء منفصلة يمكن أن نسميها باسم « الانفعالات » .

كذلك يلاحظ أن للانفعالات صلة وثيقة بالأحداث والموضوعات فى حركتها . فليس للانفعالات صبغة فردية أو انعزالية ، اللهم إلا فى الحالات المرضية . وحتى الانفعال الذى لا موضوع له ، نجده يتطلب شيئاً يعلو عليه ليرتبط به وينضم إليه ، ومن ثم فإنه سرعان ما يولد هذاء أو هذياناً ، نظراً لافتقاره إلى الموضوع الواقعى . حقاً إن الانفعال هو بكل تأكيد ملك للذات ، ولكنه ملك لذات مشغولة بحركة الأحداث فى سعيها نحو الوصول إلى نتيجة ، مرغوبة كانت أم مكروهة . وإننا لنرتجف فى الحال حينما نفزع ، كما أننا نتورد احمراراً حينما نخجل . ولكن الفزع والحياء هنا ليسا حالتين انفعاليتين ، بل هما فى ذاتهما فعلان منعكسان آليان . أما إذا أريد لها أن يكونا حالتين انفعاليتين ، فلا بد لهما من أن يصبحا جزأين من موقف شامل متصل (مستمر) يقتضى اهتماماً بالموضوعات ويتضمن انشغالا بنتائجها . وهكذا تصبح رجفة الفزع خوفاً انفعالياً ، حينما يوجد ،

أو يخيل إلينا أنه يوجد ، خطر داهم أوموضوع مهدد يكون علينا أن نواجهه ، أو أن نهرب منه ، واحمرار الوجنتين يصبح خجلا انفعالياً (أوانفعال خجل) حينما يربط الشخص – فى الفكر – فعلا أقدم على أدائه ، برد فعل غير ملائم قام به شخص آخر ضده .

وكم من أشياء مادية تم نقلها بوسائل مادية من أقصى أقاصى الأرض ، ثم أجبرت بأساليب مادية (أيضاً) على التأثير والتأثر بعضها ببعض ، بحيث تكون منها شيء (أوموضوع) جديد . ولكن أليس من المعجز حقاً أن تحدث ظاهرة مماثلة فى ميدان الخبرة العقلية ، دون أى نقل مادى ، أوأى تركيب طبيعى ؟ الواقع أن الانفعال هو القوة التى تقوم بهذه المهمة : مهمة النقل (أو التحريك) والوصل (أو التأليف) ؛ فالانفعال ينتقى المتجانس ، وهو يصبغ ما انتقاه بلونه الخاص ، مضفيا بذلك وحدة كيفية على مواد كانت فى الخارج متنافرة متغايرة . وهكذا يوفر الانفعال الوحدة فى صميم – أومن خلال – الأجزاء المتنوعة للخبرة . وحينما تكون الوحدة من النوع الذى سبق لنا وصفه . فإن الخبرة عندئذ تصبح ذات طابع جمالى ، حتى إذا لم تكن – فى مظهرها العام – خبرة جمالية .

. . . هذان رجلان يلتقيان : أحدهما طالب وظيفة ، والآخر مسئول قد وضع الأمر كله بين يديه . إن المقابلة التى تتم بينهما قد تتخذ صبغة آلية فتنحصر فى سلسلة من الأسئلة التى تجيء الأجوبة عليها فتفصل فى الأمر دون كبير عناية أو اهتمام . وفى مثل هذه الحالة ، لا تكون هناك خبرة يتلاقى عندها الرجلان ، ولانكاد نعثر على أمر واحد لا يعد تكرارا – على سبيل القبول أو الرفض – لشيء سبق حدوثه عشرات المرات . فالموقف كله إنما يعالج كما لو كان مجرد تمرين حسابى أومسألة رياضية فى مسك الدفاتر . ولكن قد ينشأ بين الرجلين ضرب من التبادل ، أو قد يقوم بينهما نوع من التجاوب ، فتتولد عن ذلك خبرة جديدة . وهنا يجدر بنا أن نتساءل :

أين يمكننا أن نعثر على تفسير لمثل هذه الخبرة ؟ إننا لن نستطيع – بطبيعة الحال – أن نجد هذا التفسير فى قيودات دفتر الحسابات الواردة ، ولا فى أى كتاب من كتب الاقتصاد أو علم الاجتماع أوعلم النفس المهنى (سيكلوچية العمال والموظفين) ، بل سنجده لو أننا اتجهنا إلى الدراما أو الرواية . ذلك أنه لا سبيل إلى التعبير عن طبيعة تلك الخبرة ودلالتها (أومعناها) اللهم إلا بالالتجاء إلى الفن ، نظراً لأن للخبرة هنا وحدة لا يمكن التعبير عنها إلا بوصفها تجربة أو خبرة (فردية موحدة) . والواقع أن الخبرة هنا إنما تنصب على مولد أوعناصر مشحونة بالترقب أوالحيرة أو القلق ، وهى تترك صوب نهايتها أو تمامها ، عبر سلسلة متصلة الحلقات من الأحداث المتنوعة المتعددة . وقد يستشعر طالب الوظيفة فى البداية انفعالات أولية كالأمل أو اليأس ، لكى لايلبث أن ينتهى فى خاتمة المطاف إلى انفعالات أخرى كالزهو المقترن بالسرور أو الفشل المقترن بخيبة الأمل . وكل هذه الانفعالات إنما تميز الخبرة بوصفها وحدة . ولكن الملاحظ أنه حينما تستمر المقابلة لمدة أطول، فإن ثمة انفعالات ثانوية تنشأ كتغيرات فى الانفعالات الأولية الكامنة . بل إنه لمن الجائز لكل اتجاه وجدانى ، وكل تصرف حركى ، وكل جملة بل كل لفظ ، أن يحدث أكثر من تغير (أوتحول) فى شدة الانفعال الأصلى بمعنى أنه قد يحدث تغيراً فى كيفية الانفعال نفسها ، من حيث درجة شدتها اللونية ومدى نصاعة ألوانها . وإن صاحب العمل ليرى عن طريق استجاباته الانفعالية الخاصة خلق الشخص الذى يتقدم لطلب الوظيفة . وهو يسقط صورة ذلك الشخص إسقاطاً خيالياً فى إطار العمل الذى سيطلب منه أداؤه ، لكى يحكم على كفاءته بالاستناد إلى الطريقة التى تتجمع بها عناصر المشهد ، سواء أكان ذلك بالتنافر والاصطدام ، أو بالتوافق والالتئام . هذا إلى أن وجود طالب الوظيفة وسلوكه قد يتوافقان وينسجمان مع اتجاهاته هو ورغباته الخاصة ، أوقد يتعارضان ويتنافران . وكل هذه

العوامل – التى هى فى جوهرها ذات صبغة جمالية – إنما هى بمثابة القوى التى تفضى بشتى عناصر المقابلة المتنوعة إلى نهايتها الحاسمة . ومعنى هذا أن من شأن العوامل الجمالية أن تتدخل فى حل كل موقف – أيا ما كانت الطبيعة الغالبة عليه – مادام فى هذا الموقف حيرة أو تردد ، وانتظار أو ترقب :

وإذن فإن ثمة أنماطا عامة مشتركة تجمع بين الخبرات المتنوعة ، مهما كان من انعدام التشابه بينها – بعضها والبعض الآخر – فى تفاصيل موضوعاتها . والواقع أن هناك شروطاً أساسية لابد من توافرها لكى يتسنى للخبرة أن تظهر إلى عالم الوجود . وما يحددمعالم النمط المشترك الذى يجمع بين سائر الخبرات إنما هو هذه الواقعة الأساسية ، ألا وهى أن كل خبرة إنما هى ثمرة لتفاعل يتم بين المخلوق الحى من جهة ، وبين بعض مظاهر العالم الذى يعيش فيه من جهة أخرى . ولنضرب لذلك مثلا بسيطاً ، فنفترض أن شخصاً ما يريد أن يؤدى عملا ، وليكن – مثلا – رفع حجر. فهنا نجد أنه لابد لهذا الشخص من أن يكابد أو يعانى شيئاً ألا وهو ثقل الحجر (المراد رفعه) وضغطه ، وصلابة ملمسه . هذه الخواص التى يعانيها أو يختبرها هذا الشخص هى التى تحدد فعله التالى ، فإن الحجر مثلا قد يكون ثقيلا أكثر من اللازم ، أوقد يكون مدبباً على شكل زاوية حادة ، أو قد لا يكون صلباً بالقدر الكافى ، أو قد تظهرنا خواصه المختبرة على أنه صالح للاستعمال الذى يراد له . ولابد لهذه العملية من أن تستمر إلى أن يتولد عنها تكيف متبادل بين الذات والموضوعات،وعندئذ تبلغ هذه الخبرة الخاصة نهايتها . وماينطبق على مثل هذا المثل البسيط ينطبق أيضاً – من حيث الشكل– على كل خبرة . وقد يكون المخلوق الذى يعمل مفكراً يدرس فى مكتبه ، كما قد تكون البيئة التى يتفاعل معها عبارة عن أفكار ، بدلا من أن تكون مجرد حجر ولكن تفاعل الاثنين هو الذى يولد التجربة المحصلة ، كما أن النهاية التى تتم (تكمل) تلك التجربة ، هى التى تحقق الانسجام المشعور به :

ولكل خبرة نمط أو نموذج pattern ونسـيج أو بناء structure نظراً لأنها ليست مجرد فعل وانفعال أو جهد ومعاناة على التعاقب ، بل هى إنما تنحصر فى صميم العلاقة القائمة بينهما . ولو أن المرء وضع يده فى النار فالتهمتها ، لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلا لخبرة أو تملكاً لتجربة . ذلك أنه لابد للفعل ونتيجته من أن يترابطا فى صميم الإدراك . وهذا الترابط هو الذى يخلع المعنى ، فضلا عن أن إدراكه هو غاية كل عقل . ولا تقاس قيمة المضمون الشعورى لأية خبرة إلا بالرجوع إلى مضمون العلاقات ومدى اتساعها . وقد تكون خبرة الطفل عنيفة أوحادة ، ولكن نظراً لعدم توافر حصيلة من الخبرات الماضية لديه ، فإن العلاقات القائمة بين العمل والمعاناة (أو بين النشاط الفاعل والنشاط القابل) لاتكاد تدرك من جانبه إلا إدراكاً طفيفاً ، وبالتالى فإن الخبرة عنده لاتتميز بأى عمق كبير أو أى اتساع حقيقى . ولم يستطع أحد يوماً أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل العلاقات المتضمنة (فى الخبرة) ولعل هذا ما أراد هنتون Hinton أن يعبر عنه فى رواية أطلق عليها اسم(الرجل الذى لا يتعلم)Unlearner حين نراه يصور لنا استمرار الحياة بعد الموت ، على أنه عملية استرجاع نحيا فيها من جديد كل ما مر بنا من أحداث فى حياتنا القصيرة على الأرض فنكتشف باستمرار كل ما فيها من علاقات متشابكة .

وما يحد من نطاق التجربة ، إنما هو تلك العلل التى تتدخل فى إدراكنا للعلاقات القائمة بين الفعل والانفعال أو العمل والمعاناة . وقد يكون هذا التداخل أوالاصطدام ناجماً عن مبالغة أو إفراط من جانب الفعل (أوالعمل) doing ، أو قد يكون ناجماً عن مبالغة أو إفراط من جانب الانفعال (أو المعاناة) under going أعنى من جانب القوة القابلة receptivity ؛ وأى اختلال فى التوازن ، من هذا الجانب أو ذاك ، لابد من أن يشوه إدراك العلاقات ، فلا تلبث الخبرة أن تصبح جزئية ، مشوهة ذات معنى

ناقص أوزائف . والواقع أن الحماسة الزائدة فى العمل ، والتحرق البالغ إلى الفعل ، يجعلان من الكثيرين ، خصوصاً فى هذه البيئة البشرية المتعجلة المندفعة التى نعيش فى كنفها ، أصحاب خبرة ضئيلة ، تافهة ، سطحية إلى حد لا يكاد يصدق . ولاغرو ، فإنه ليس ههنا خبرة واحدة تتاح لها الفرصة لأن تكمل ذاتها ، مادام هناك شىء آخر يقدم عليه بكل لهفة أويشرع فيه بكل تسرع . بل إن ما يسمى « خبرة » سرعان ما يصبح من التشتت والاختلاط بحيث إنه ليكاد يصبح غير أهل لأن يحمل هذا الاسم . وأما المقاومة فإنها لا تعود تعتبر دعوة إلى التفكير ، بل تصبح مجرد عائق لابد من هدمه . وهكذا ينتهى الأمر بالفرد — من حيث لا يدرى أكثر مما هو بفعل الاختيار المقصود — إلى البحث عن المواقف التى يمكنه أن يعمل فيها أكبر قدر ممكن من الأشياء ، فى أقصر فترة ممكنة من الوقت .

وقد يجىء الإفراط فى السلبية (أو المبالغة فى التقبل) فيحول بين الخبرات وبين النضج . وهنا تكون معاناة هذا الشىء أوذاك هى المراد ، أوهى موضع التقدير بغض النظر عن أى اهتمام بإدراك المعانى . وعندئذ قد يظن أن « الحياة » هى تزاحم أكبر عدد ممكن من الانطباعات ، ولو أدى الأمر إلى أن يكون كل انطباع هو مجرد خفقة سريعة أورشفة خاطفة . حقاً إنه قد يكون لدى الرجل العاطفى أو الرجل الشارد (صاحب أحلام اليقظة) من الخيالات والانطباعات التى تمر عبر شعوره ، أكثر من كل ما يوجد لدى الرجل الذى تؤرقه الرغبة فى العمل ، ولكن من المؤكد أن خبرة الرجل العاطفى هى كذلك خبرة مشوهة ، نظراً لأنه لا يمكن أن يتأصل شىء فى الذهن حينما لا يكون هناك أى توازن بين النشاط الفاعل والنشاط القابل (أى بين العمل والتقبل) . والحق أنه لابد من أن يحقق فعل حاسم ، حتى يتم الاتصال بما فى العالم من وقائع ، وحتى ترتبط الانطباعات بالظواهر ارتباطاً يسمح باختبار قيمتها وتنظيمها .

ولما كان إدراك العلاقة بين ما يعمل وما يتقبل هو الذى يكوّن فعل الذكاء ، ولما كان ما يحكم الفنان أثناء تأديته لعمله إنما هو إدراكه للعلاقة القائمة بين ما قد حققه من قبل ، وما سيكون عليه أن يحققه من بعد ، فإنه لمن السخف أن يقال: إن الفنان لا يفكر بانتباه وترو ونظر ثاقب كما يفعل الباحث العلمى . فالمصور مثلا هو فى حاجة دائماً إلى أن يعانى بطريقة شعورية تأثير كل لمسة من لمسات ريشته ، وإلا فإنه لن يكون على وعى تام بما يعمل ، ولن يكون لديه أى شعور بالاتجاه الذى يمضى فيه عمله . هذا إلى أنه لابد للمصور من أن يرى كل علاقة جزئية قائمة بين النشاط الفاعل والنشاط القابل ، فى صلتها بصميم « الكل » الذى يرغب فى إنتاجه . والواقع أن إدراك أمثال هذه العلاقات إنما هو التفكير بعينه إنلم يكن أدق (أو أضبط) نوع من أنواع التفكير . ولا يرجع الاختلاف بين لوحات المصورين المختلفين إلى مجرد فروق فى قدرة الحساسية على الكشف عن الألوان ، أو إلى مجرد فروق فى براعة الأداء ، بل هو يرجع أيضاً إلى فروق فى القدرة على مواصلة مثل هذا التفكير . والحق أننا لو نظرنا إلى الكيفية الأساسية للوحات ، لوجدنا أن الاختلاف يتوقف على طبيعة (أو نوع) الذكاء الذى يطلب إليه إدراك العلاقات ، أكثر مما يتوقف على أى أمر آخر ، وإن كان الذكاء بطبيعة الحال لا يمكن أن ينفصل عن الحساسية المباشرة ، فضلا عن أنه يرتبط أيضاً بالمهارة ، ولو أن الطابع الخارجى قد يبدو بصورة أوضح فى هذا النوع من الارتباط .

وكل رأى يتجاهل الدور الضرورى الذى يقوم به العقل (أو الذكاء) فى إنتاج الأعمال الفنية،إنما يقوم على أساس التوحيد بين التفكير وبين استخدام نوع خاص من المواد ألا وهى العلامات اللفظية والكلمات . ولكن التفكير بلغة العلاقات القائمة بين الكيفيات تفكيراً مثمراً فعالا ، لهو مطلب عسير قد لايقل صعوبة بالنسبة إلى الفكر ، عن التفكير بلغة الرموز، لفظية كانت أم رياضية . والحق أنه لما كان من السهل التعامل بالكلمات

والتصرف فيها بطرق ميكانيكية ، فإنه لمن المحتمل أن يتطلب إنتاج العمل الفنى الأصيل من الذكاء أكثر مما يتطلبه الجانب الأكبر مما نسميه فى العادة باسم « التفكير » أعنى مما نلقاه لدى أولئك الذين يتباهون بأنهم « أهل فكر » .

* * *

ولقد حاولنا أن نبين فيما تقدم كيف أن العنصر « الجمالى » ليس دخيلا على التجربة من الخارج ، سواء أكان ذلك على سبيل الترف الخامل العقيم ، أم على سبيل المثالية المتعالية ، وإنما هو تطوير أوترق يلحق السمات المميزة لأية خبرة تامة سوية ، فيزيد من وضوحها ويضاعف من شدتّها . وهذه الحقيقة – فيما نرى – إنما هى الدعامة الوحيدة الأكيدة التى يمكن أن يقام عليها بناء النظرية الجمالية . وسيكون علينا – فيما يلى – أن نعمد إلى استخلاص بعض النتائج المترتبة على هذه الحقيقة الأساسية .

والملاحظ فى اللغة الإنجليزية أنه ليس لدينا لفظ واحد يمكن أن يجمع بطريقة لا تثير أى التباس (أوغموض) بين ما يعنيه لفظ « فنى » ، وما يعنيه لفظ « جمالى » . ولما كان « الفنى » إنما يشير أولا وبالذات إلى فعل الإنتاج ، و« الجمالى » إلى فعل الإدراك والتذوق ، فإنه لمن سوء الحظ ألا يكون هناك لفظ واحد يمكن أن يدل على العمليتين معاً . وقد كان من آثار ذلك فى بعض الأحيان أن فصلت الظاهرة الفنية عن الظاهرة الجمالية ، فأصبح ينظر إلى الفن على أنه شىء مفروض من الخارج على المادة الجمالية ، فى حين ساد الزعم فى أحيان أخرى بأنه ما دام الفن عملية إبداع ، فإن إدراكه وتذوقه (أو الاستمتاع به) أمران لاصلة لهما على الإطلاق بالفعل الإبداعى . ومهما يكن من شىء ، فإن ثمة ارتباكاً لفظياً (أو ورطة لفظية) لامفر لنا من الوقوع فيه (أوفيها) حينما نجد أنفسنا مضطرين أحياناً إلى استخدام لفظ « جمالى » لتغطية مجال البحث كله ، فى حين أننا قد نحصره أحياناً أخرى فنقصره على الجانب الإدراكى الاستقبالى من جوانب العملية الكلية الشاملة(*) .

(*) يعنى بذلك أن « الظاهرة الجمالية قد تشير أحياناً إلى الإبداع والتذوق معاً ، فتستوعب كل مجال الدراسة الاستطيقية ، بينما قد تقصر أحياناً أخرى على عملية التذوق وحدها فيستبعد منها الإبداع الفنى ، ويصبح موضوع دراستها هو الإدراك الجمالى ، بوصفه مظهراً سلبياً أوعملية تقبلية . (المترجم) .

وإذا كنا قد حرصنا على الإشارة إلى هذه الحقائق الواضحة ، فذلك على سبيل التمهيد لمحاولة تالية نبين فيها كيف أن الخبرة الواعية من حيث هى علاقة مدركة بين الفعل والانفعال ، تمكننا من فهم الصلة المتبادلة القائمة بين الفن بوصفه إنتاجاً وإدراكاً ، وبين التقدير بوصفه تذوقاً أواستمتاعاً .

والفن إنما يشير بصفة عامة إلى عملية فعل ، أوإجراء ، أوصناعة . وهذه الحقيقة تصدق على الفنون الجميلة كما تصدق أيضاً على الفنون التطبيقية (أو التكنولوجية) . فالفن يتضمن تشكيل الصلصال ، ونحت الرخام وصب البرونز ، واستخدام المواد الملونة ، وتشييد المبانى ، وإنشاد الأغانى ، والعزف على الآلات الموسيقية ، وتمثيل الأدوار المسرحية ، وأداء الحركات الإيقاعية فى الرقص . ولابد لكل فن من أن يحقق شيئاً أو يصنع شيئاً عن طريق استخدامه لبعض المواد الطبيعية (أو العناصر المادية) سواء أكانت هى البدن نفسه أم شيئاً آخر خارج نطاق البدن ، وسواء أكان ذلك باستخدام بعض الأدوات كوسائط ، أم دون الاستعانة بأية أدوات ، وذلك بغية العمل على إنتاج شىء مرئى ، أومسموع ، أوملموس . ولما كانت هذه المرحلة الإيجابية الفعالة من مراحل الفن هى أكثرها وضوحاً وأشدها تميزاً، فقد درجت المعاجم على تعريف الفن بأنه فعل من أفعال المهارة ، أو أنه ضرب من المقدرة أو الكفاية فى الأداء . ولعل من هذا القبيل ماورد فى معجم أكسفورد نقلا عن نص لجون استيوارت مل من أن : « الفن سعى وراء الكمال فى الأداء» ، على حين نجد ماتيو أرنولد يقول عن الفن: إنه « الصناعة النقية التى لاتشوبها شائبة » .

وكلمة « جمالى » — كما لاحظنا فيما سلف — إنما تشير إلى الخبرة بوصفها عملية إدراك وتقدير ، وتذوق ، أواستمتاع ، فهى تعبر عن وجهة نظر المستهلك ، لا عن وجهة نظر المنتج . ومعنى هذا أن الظاهرة الجمالية إنما تشير إلى فعل التذوق أو التلذذ ، كما هو الشأن بالنسبة إلى الطهو مثلا ،

حيث نجد أن فعل المهارة الواضح الصريح هو ذلك الذى يحققه الطاهى البارع حينما يعد الطعام ، فى حين أن فعل التذوق إنما هو ذلك الذى يقوم به المستهلك حينما يستمتع بلذة تناول ذلك الطعام ، أو كما هو الشأن بالنسبة إلى فن العناية بالبساتين ، حيث نجد فارقاً كبيراً بين البستانى الذى يزرع ويحرث الأرض ، وبين رب البيت الذى يستمتع بالنتيجة المحصلة .

بيد أن هذه الأمثلة نفسها — بالإضافة إلى ما سبق قوله عن وجود علاقة وثيقة فى صميم الخبرة بين الفعل والانفعال (أو العمل والتقبل) — إنما تظهرنا على استحالة المبالغة فى التميز بين « الفنى » و« الجمالى » إلى حد إقامة فاصل حاسم بينهما . وآية ذلك أن كمال الأداء لا يقاس أو يحدد بالاستناد إلى الأداء وحده ، بل هو يستلزم أيضاً من أجل الحكم عليه، الرجوع إلى أولئك الذين يدركون ويتذوقون الناتج الفنى الذى تم تنفيذه ؛ فالطاهى يعد الطعام للمستهلك ، وبالتالى فإن معيار الحكم على قيمة الطعام المعد إنما يكمن فى الاستهلاك نفسه . والحق أن مجرد الكمال فى الأداء أو التنفيذ — منظوراً إليه فى ذاته بمعزل عن كل ما عداه — هو ما يمكن تحقيقه باستخدام الآلة على نحو أفضل مما لو حقق عن طريق الاستعانة بالفن البشرى . ومعنى هذا أن كمال التنفيذ — فى حد ذاته — هو على الأكثر مجرد صنعة (أوتكنيك) ، بدليل أن هناك فنانين عظماء لم يكونوا فى الرعيل الأول بين أهل الصنعة كما كانت الحال بالنسبة إلى سيزان ، كما أن هناك من بين كبار العازفين على البيان أو (البيانو) قوماً لا نعدهم عظماء من الناحية الجمالية ، أوكما أن سارجنت Sargent لا يعد مصوراً عظيماً .

والواقع أنه إذا أريد للصناعة أن تصبح « فنية » — بالمعنى القاطع لهذه الكلمة — فلا بد لها من أن تستحيل إلى ضرب من « التعلق » أو « الحب » loving ، أعنى أنه لابد لها من أن تهتم اهتماماً عميقاً بالموضوع المادى الذى تمارس فيه مهارتها . وهنا قد ترد إلى أذهاننا صورة ذلك المثال الذى يصنع

تماثيل نصفية لبعض الشخصيات ، هى من الصدق بحيث إنها لتبدو واقعية إلى حد الإعجاز . وقد يكون من العسير فى محضر صورة أخذت لأحد هذه التماثيل ، وصورة أخرى أخذت للأصل الذى نقل عنه التمثال ، أن نحكم أيهما هو الشخص نفسه . والفنان الهاوى قد يجد فى هذه التماثيل آيات فنية جديرة بالإعجاب . بيد أنه ربما كان من حقنا أن نتساءل عما إذا كان صانع هذه التماثيل النصفية كان يملك حقاً خبرة خاصة لحسابه الخاص ، ثم كان حريصاً على أن يشاركه فيها أولئك الذين يشاهدون إنتاجه . والحق أنه إذا أريد للعمل أن يكون فنياً بمعنى الكلمة ، فلابد له أيضاً من أن يكون جمالياً ، أعنى أنه لابد من أن يصاغ بالصورة التى تجعل منه موضوعاً للإدراك المستقبل المتذوق . حقاً إن الملاحظة المستمرة لهى ضرورية — بطبيعة الحال — للصانع أثناء قيامه بعملية الإنتاج ، ولكن إذا لم يكن إدراكه أيضاً جمالياً فى طبيعته ، فإنه لن يكون إلا مجرد تعرف بارد شاحب على ما سبق فعله ، تعرف يستعان به كمنبه للوصول إلى المرحلة التالية ، فى عملية هى أولا وبالذات آلية (ميكانيكية) .

وصفوة القول أن الفن — فى صورته — إنما يجمع بين علاقة الفعل والانفعال ، أو بين علاقة الطاقة الصادرة والطاقة الواردة ، وهى تلك العلاقة التى تجعل من الخبرة خبرة بمعنى الكلمة . ونظراً لاستبعاد كل ما من شأنه ألا يؤدى إلى تحقيق تنظيم متبادل بين عناصر الفعل والانفعال (أو التقبل) ، ونظراً (أيضاً) لانتفاء تلك المظاهر والسمات التى تسهم فى تحقيق التداخل المتبادل بينهما ، فإن الحصيلة الناتجة لابد من أن تكون عملا فنياً ذا طابع جمالى . والإنسان ينحت ، ويحفر ، ويغنى ، ويرقص ، ويمثل ، ويشكل ، ويرسم ، ويصور ولا يعد عمله أوصنعه ذا طابع فنى ، اللهم إلا إذا كانت النتيجة المدركة من ذلك النوع الخاص الذى يمكن أن يقال عنه: إن كيفياته الخاصة بوصفها مدركة هى التى تحكمت فى مسألة إنتاجه .

ولا شك أن فعل الإنتاج الذى يوجهه قصد خاص ، ألا وهو إنتاج شىء يكون موضع استمتاع فى صميم خبرة الإدراك المباشر ، إنما يملك من الخصائص أو الكيفيات ما لا يمكن أن يملكه أى نشاط تلقائى غير موجه . والفنان ــ حين يعمل ــ فإنه لابد من أن يقف من نفسه موقف المتأمل أو المدرك .

ولنفرض على ــ سبيل المثال ــ أن موضوعاً ما من الموضوعات المصنوعة بدقة وعناية ، موضوعاً له من حسن التكوين وجمال النسب ماجعله يروق لإدراكنا الحسى إلى أعلى درجة، قد اعتبر أثراً من آثار الإنتاج الفنى لشعب من الشعوب البدائية ، ثم لنفرض بعد ذلك أن بعض القرائن أو الأدلة قد جاءت فأثبتت لنا أن هذا الموضوع إنما هو مجرد ناتج طبيعى عرضى . فهنا نجد أن هذا الموضوع ــ من حيث هو شىء خارجى ــ لم يتغير بعد هذا الاكتشاف عما كان عليه من قبل . ولكنه مع ذلك ، لم يعد عملا فنياً بل قد أصبح فى الحال مجرد « أعجوبة » من أعاجيب الطبيعة . وبعد أن كان موضعه المتحف الفنى ، أصبح مقره الأوحد هو متحف التاريخ الطبيعى . والعجيب هنا أن التفرقة التى نحن بصددها ليست مجرد تفرقة تستند إلى تصنيف عقلى ، بل هى تفرقة تمتد إلى صميم الإدراك التذوقى (أو التقديرى) بطريقة مباشرة . وهكذا نخلص إلى القول بأن للخبرة الجمالية ــ بمعناها المحدد ــ علاقة جوهرية باطنية بتجربة العمل أو الصناعة making .

وحينما تكون اللذة الحسية التى تستشعرها العين أو الأذن لذة جمالية ، فإنها إنما تكون كذلك نظراً لأنها لا تقوم بنفسها ، بل هى ترتبط بفاعلية أو نشاط هى منه بمنزلة النتيجة . وحتى لو نظرنا إلى لذات الحلق ، فإننا سنجد أنها مختلفة من حيث النوع بالنسبة إلى الرجل الأكول (المتأنق فى طعامه وشرابه) عنها بالنسبة إلى ذلك الذى لا يحب طعامه إلا حين يأكله . وليس الخلاف بين هذين الرجلين مجرد خلاف فى الدرجة أو الشدة . فإن الرجل الأبيقورى (المحب لشهوة الطعام) إنما يشعر بشىء أكثر من

مجرد طعم الأكل فى الحلق ، إذ أن ثمة عناصر جديدة تضاف لديه إلى عملية التذوق متخذة صورة خبرة مباشرة ، وتلك هى الكيفيات المتوقفة على الرجوع إلى مصدر الطعام وطريقة إنتاجه ، من حيث صلتهما بمعايير الامتياز أو التفوق . وكما أنه لابد للإنتاج من أن يستوعب(أويمتص) فى ذاته كيفيات الناتج ، من حيث هو مدرك ومنظم عن طريقها فكذلك لابد للرؤية والسمع والذوق — من جهة أخرى — أن تصبح جمالية حينما يجىء الارتباط بأسلوب خاص متمايز من النشاط ، فيسم بطابعه ما هو مدرك حسياً .

والملاحظ أن فى كل إدراك جمالى عنصراً من عناصر الانفعال أو الهوى ، ولكننا حينما نكون مستغرقين فى غمرة الانفعال ، كما هو الشأن فى لحظات الخوف ، أو الغيرة أو الغضب الحاد ، فإن الخبرة التى نعانيها تكون عندئذ خبرة « غير جمالية » non-esthetic قطعاً ، والسبب فى ذلك هو أنه لا وجود هنا لأية علاقة مشعور بها تربط بيننا وبين كيفيات النشاط الذى ولد الانفعال . وتبعاً لذلك ، فإن ما ينقص مادة الخبرة فى هذه الحالة إنما هما عنصرا التوازن والتناسب . ولايتوافر هذان العنصران كما هى الحال فى السلوك المنطوى على أمارات اللطف والرقة والنبل ، اللهم إلا إذا كان الضابط الأوحد للفعل هو الإحساس المرهف بالعلاقات التى يساندها الفعل ويعمل على تدعيمها ، أعنى ملاءمته للموقف وتوافقه مع مقتضى الحال .

وهناك رابطة عضوية متينة تجمع بين العملية الفنية فى الإنتاج ، والعملية الجمالية فى الإدراك ، كما يظهر بوضوح من كون المولى نفسه عز وجل قد نظر عند الخلق إلى صنعة يده ، فوجد كل شىء حسناً .وما لم يرض الفنان فى الإدراك الحسى عما هو بصدد إنتاجه ، فإنه لابد أن يمضى فى عملية التشكيل وإعادة الصياغة . ومعنى هذا أن عملية الإنتاج أو الصناعة لا يمكن أن تبلغ نهايتها ، اللهم إلا إذا اختبر الفنان النتيجة التى توصل إليها فوجدها حسنة ، ومثل هذه الخبرة إنما تم فى صميم الإدراك الحسى المباشر ، لا عن

طريق الحكم العقلى الخارجى المحض . ومن هنا فإننا لو عمدنا إلى مقارنة الفنان بغيره من أشباهه من الناس ، لوجدنا أنه ليس فقط مجرد شخص موهوب يتمتع بقدرة خاصة على الأداء أو التنفيذ ، بل هو أيضاً رجل ممتاز يملك حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء . وفضلا عن ذلك ، فإن هذه الحساسية هى التى تقوم بمهمة توجيه سائر تصرفاته وأفعاله .

ونحن حين نستعمل أيدينا ، فإننا نلمس ونحس . وحين ننظر ، فإننا نرى . وحين ننصت فإننا نسمع ، وإن اليد لتتحرك مع الأزميل الذى يحفر ، أو الفرشاة التى ترسم . وأما العين فإنها تساير العمل وتراقب النتيجة المحصلة . ونظراً لوجود هذا الترابط الوثيق (بين الحواس) فإن الفعل التالى أو العمل اللاحق لن يكون مسألة نزوة عارضة أو روتيناً آلياً ، بل سيكون ثمرة لعملية تراكم أوتجميع . وحينما يكون للخبرة طابع جمالى فنى بارز ، فإن هذه العلاقة تصبح من المتانة بحيث إنها لتتحكم فى كل من النشاط الفعلى والإدراك الجمالى فى آن واحد . وماكان لمثل هذا الترابط الحيوى الوثيق أن يتحقق ، لو كانت اليد والعين وحدهما هما اللتين تعملان . والواقع أنه حينما لا تعمل اليد والعين بوصفهما عضوين فى صميم الكيان العام (أو الوجود الكلى) ، فإنه لن يكون هناك سوى مجرد تتابع آلى للإحساس والحركة ، كما هو الشأن فى عملية المشى التى هى مجرد عملية آلية تلقائية (أوتوماتيكية) . أما حين تكون الخبرة جمالية، فإن اليد والعين لن تكونا سوى أداتين يعمل من خلالهما الكائن الحى بأكمله ، من حيث هو مخلوق متحرك فعال من أوله إلى آخره . وعندئذ يتخذ التعبير صبغة انفعالية ، ويصبح الهدف (أو الغرض) هو المرشد الذى يسير التعبير على هديه .

ولما كانت هناك علاقة وثيقة بين ما فعلناه وما تقبلناه ، فإن ثمة إحساساً مباشراً بالأشياء فى الإدراك ، من حيث هى متلائمة أو متنافره ، متساندة أو متصادمة . ثم تجىء نتائج فعل الإنتاج — على نحو ما يحملها للحس —

فتبين لنا ما إذا كان العمل المحقق يمضي بالفكرة المنفذة إلى الأمام ، أو ما إذا كان يمثل ضرباً من الانحراف أو التصدع . ومادام تطور خبرة ما محكوماً من خلال عملية الرجوع إلى علاقات النظام والتحقق (أو التمام) التي نشعر بها شعوراً مباشراً ، فإن هذه الخبرة لابد من أن تصبح – في مظهرها العام – ذات طبيعة جمالية . وفي هذه الحالة ، يصبح الدافع إلى العمل دافعاً إلى ذلك النوع الخاص من العمل الذي يولد في نهاية الأمر موضوعاً مرضياً مشبعاً في صميم الإدراك الحسي المباشر . ولنضرب لذلك مثلا فنقول: إن الخزاف ليشكل طينته ، لكي يصنع منها إناء يصلح لاحتواء الحبوب ، ولكنه يصنعه بطريقة خاصة تتحكم فيها سلسلة من الإدراكات الحسية التي تلخص الأفعال المتوالية للصناعة بحيث إن الإناء ليجيء مرسوماً بطابع دائم من السحر والجاذبية . ولايكاد الموقف العام يتغير ، حينما ننتقل إلى أمثلة أخرى كعملية تصوير لوحة أو نحت تمثال نصفي . ولكننا نلاحظ – بالإضافة إلى ما سبق – أن في كل مرحلة من مراحل الخبرة ، يوجد نوع من التطلع إلى المستقبل ، أو الترقب لما سوف يحدث . وهذا الترقب أو الاشتياق هو همزة الوصل أو حلقة الاتصال بين الفعل التالي من جهة ، والنتيجة التي ستترتب عليه بالنسبة إلى الحس من جهة أخرى . وتبعاً لذلك فإن النشاط الفاعل والنشاط القابل إنما هما وسيلتان أو أداتان متبادلتان تعاون إحداهما الأخرى باستمرار على زيادة حصيلتها أو تجميع ثمراتها .

وقد يكون العمل نشيطاً فعالا ، في حين يكون التقبل عنيفاً حاداً . ولكن ما لم يرتبط أحدهما بالآخر بحيث يتكون منهما كل واحد في الإدراك الحسي ، فإن الشيء المحقق لن يكون جمالياً على الوجه الأكمل . ولعل من هذا القبيل مثلا ما قد يحدث أحياناً حينما يجيء العمل مجرد استعراض للمهارة التكنيكية ، أو حينما يجيء التقبل مجرد اندفاع عاطفي أو مجرد حلم من أحلام اليقظة . والواقع أنه إذا لم ينجز الفنان عياناً جديداً ، أو إذا لم يحقق رؤية

جديدة ، فى عملية الإنتاج التى يقوم بها ، فإن فعله عندئذ لن يكون إلا مجرد فعل آلى يردد فيه نموذجاً قديماً ثابتاً قد انطبع فى ذهنه كأنه التصميم الهندسى المنقول . وما يميز الفعل الإبداعى فى الفن إنما هو ذلك القدر الهائل من الملاحظة وذلك النوع الخاص من الذكاء الذى يمارس فى إدراك العلاقات الكيفية . ولاينبغى أن تقتصر ملاحظة العلاقات على الربط بين الواحدة منها والأخرى أو تصنيفها إلى اثنتين اثنتين ، وإنما لابد لهذه الملاحظة من أن تمتد إلى إدراك علاقتها بالكل الذى هو فى دور التركيب أو البناء ، فضلا عن أنه لابد من ممارسة هذه العلاقات ، لا فى الملاحظة وحدها ، بل فى الخيال أيضاً . وهناك عوامل كثيرة لا دخل لها بالتجربة قد تجىء فتغرى الفنان وتحفزه على التشتت ، كما أن هناك انحرافات عديدة قد تلح على الفنان تحت ستار الإثراء أوزيادة خصب التجربة. كذلك قد تجىء لحظات يصبح فيها إدراك الفكرة الغالبة إدراكاً هزيلا باهتاً ، وعندئذ قد يجد الفنان نفسه مضطراً — بطريقة لاشعورية — إلى أن يرتد إلى ذاته ، حتى يتهيأ لفكره أن يسترجع قواه من جديد . وهكذا نرى أن المهمة الحقيقية التى تقع على عاتق الفنان ، إنما هى أن يتبنى خبرة تكون متسقة متماسكة فى الإدراك ، مع اتصافها فى الوقت نفسه بطابع حركى يخلع على تطورها صورة التغير المستمر.

وحينما يسجل الكاتب على القرطاس أفكاراً تصورها من قبل بوضوح ، ونظمها من قبل باتساق ، فإن العمل الحقيقى يكون عندئذ قد تم أداؤه من قبل . ولكن الكاتب أيضاً قد يعتمد على ما أحدثه لديه النشاط (مع ما اقترن به من تقرير حسى) من زيادة فى المقدرة على الإدراك الحسى من أجل توجيه عملية إنجازه للعمل . وهنا لا تكون لفعل التسجيل فى ذاته قيمة جمالية ، اللهم إلا إذا دخل كجزء لايتجزأ من صميم عملية تكوين الخبرة فى حركتها المتجهة نحو التمام أو الكمال . وحتى الإنشاء المتصور فى العقل ، والذى هو بالتالى مسألة خاصة من الناحية الجسمية أو المادية ، لابد من أن يتخذ

طابعاً عاماً فى مضمونه المعنوى ، مادام تصوره قد تحقق بقصد العمل على على تنفيذه على صورة نتاج يقبل الإدراك، وبالتالى ينتمى إلى العالم المشترك . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لكان هذا الإنشاء مجرد انحراف عقلى أومجرد حلم عابر . والواقع أنه لولا هذا التجسيم الخارجى ، لظلت التجربة ناقصة، فإننا لنلاحظ من الناحيتين الفسيولوجية والوظيفية أن الأعضاء الحسية هى فى الوقت نفسه أعضاء حركية وأنها مترابطة — عن طريق توزيع الطاقات فى الجسم البشرى ، لا من وجهة النظر التشريحية فقط — مع الأعضاء الحركية الأخرى . ولم يكن من قبيل الاتفاق اللغوى المحض أن تشير كلمات مثل « بناء » و« تركيب » و« عمل » إلى كل من العملية ونتيجتها المتحققة فى وقت واحد . وفى كل هذه الكلمات ، يلاحظ أنه لولا معنى « الفعل » verb لظل « الاسم » noun فارغاً أوعقيما .

وإن الكاتب ، والمؤلف الموسيقى ، والمثال ، والمصور ليستطيعون أن يتتبعوا — أثناء عملية الإنتاج — آثار ما سبق لهم تحقيقه . وحينما يتبين لهم أن ما حققوه ليس مرضياً أومشبعاً ، على نحو ما تكشف عنه عملية التقبل ، أو المرحلة الإدراكية من مراحل التجربة ، فقد يكون فى وسعهم إلى حد ما أن يعاودوا عملية الإنتاج من جديد . ولكننا نلاحظ فى حالة المعمار أنه ليس من السهل بطبيعة الحال أن يتعقب الفنان آثار ما سبق له تحقيقه ، وربما كان هذا سبباً من ضمن الأسباب التى أدت إلى وجود الكثير من المبانى الدميمة أو القبيحة الشكل . والحق أن المهندسين المعماريين مضطرون إلى إتمام فكرتهم ، قبل أن تتحقق ترجمتها إلى موضوع مكتمل من موضوعات الإدراك الحسى . والعائق الذى يقف حجر عثرة فى سبيل المهندس هنا هو عجزه عن بناء الفكرة وتجسيمها موضوعياً فى وقت واحد . ومع ذلك ، فإن المهندسين المعماريين مضطرون هم الآخرون إلى فحص أفكارهم فى ضوء واسطة التجسيم التى يستخدمونها ، وموضوع الإدراك الحسى

الذى يبلغونه فى النهاية ، اللهم إلا إذا كانوا يعملون بطريقة آلية تخضع لضروب من التكرار أو الروتين . وأغلب الظن أن الطابع الجمالى الذى تتميز به كاتدرائيات العصور الوسطى إنما يرجع — فى جانب منه — إلى أن أبنيتها لم تكن محكومة بالتصميمات والتحديدات الدقيقة الموضوعة سلفاً كما هى الحال اليوم ، وإنما كانت التصميمات تنمو وتتطور كلما نما البناء نفسه وتطور . ولكنا حتى إذا كنا بصدد إنتاج فنى يشبه تمثال منرڤا Minerva فإننا سنجد أنه — إذا كان فنياً بحق — يفترض فترة سابقة من التهيئة الذهنية (أوالاختمار العقلى) كانت فيها الأفعال والإدراكات المتصورة فى الخيال تتداخل فيما بينها ، وتعدل إحداها الأخرى بالتبادل . ولابد لكل عمل فنى من أن يسير وفقاً لخطة تجربة كاملة ، أو أن يتابع نموذج خبرة تامة ، حتى يجعلنا نشعر بهذه الخبرة على نحو أكثر عمقاً وأشد تركيزاً .

وإذا كنا قد فهمنا العلاقة الوثيقة التى تجمع بين الفعل والانفعال بالنسبة إلى الصانع أو الفنان ، فإن الأمر ليس بمثل هذه السهولة بالنسبة إلى المدرك أو المتذوق . ونحن نميل إلى الظن عادة بأن المتذوق يقتصر على تقبل ما هو ماثل أمامه فى صورته النهائية المكتملة دون أن نفطن إلى أن هذا التقبل نفسه يفترض ضروباً عدة من النشاط هى مما يمكن مقارنته بأوجه نشاط الفنان المبدع . ولكن التقبل لايعنى السلبية المحضة فإنه يمثل هو أيضاً عملية تنحصر فى سلسلة من أفعال الاستجابة التى تتجمع متجهة صوب التحقيق الموضوعى . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لما كان ثمة إدراك حسى ، بل لكان كل ما هنالك مجرد عملية تعرف recognition والفارق ضخم بين الاثنين ، فإن التعرف هو عبارة عن إدراك توقف قبل أن تتاح له الفرصة للتطور أو الترقى الحر ، وبالتالى فإن فى التعرف بداية لفعل إدراك ، ولكن المجال لايفتح أمام هذه البداية لكى تخدم عملية تكوين إدراك تام مكتمل للشىء المتعرف عليه ، بل هى سرعان ماتتوقف عند نقطة تحول فيها إلى خدمة

غرض آخر ، كما هو الشأن مثلا حينما نتعرف شخصاً فى الطريق ، فنرحب به أو نتغاضى عنه ، بدلا من أن نراه ، بقصد رؤية كل ما هو موجود هنالك.

ونحن نرتد — فى حالة التعرف — إلى مشروع سابق ، أوصورة مكونة من ذى قبل ، وكأننا بإزاء نموذج جاهز متحجر . وهنا تكفى بعض التفاصيل ، أو التنظيم الخاص لبعض الجزئيات ، كقرائن نستند إليها فى عملية التعرف (أو التحقق من الهوية) فليس علينا فى هذه الحالة سوى أن نطبق ذلك الإطار المجرد (وكأنما هو ورقة الشمع المطبوعة) على الموضوع الذى نحن بصدده . وقد يحدث أحياناً أثناء اتصالنا بأحد الموجودات البشرية ، أن تستوقف أنظارنا على حين فجأة ، بعض سمات هذا الشخص ، أوبعض مميزاته العضوية ، فنلاحظها للمرة الأولى وكأننا لم نرها من قبل . وعندئذ لا نلبث أن نتحقق من أننا لم نعرف قط ذلك الشخص من قبل ، وأننا لم نره بالفعل رؤية حقيقية فعالة . وهكذا نشرع ابتداء من تلك اللحظة فى القيام بعمليات دراسة وفهم وتقبل ، فيحل الإدراك لدينا محل التعرف المحض . وفى مثل هذه الحالة لابد من أن يتحقق فعل بنائى نعيد فيه تركيب الشىء(أو الشخص) ، فلايلبث الشعور أن يكتسب حيوية ، وجدة ، ونشاطاً . وليس من شك فى أن هذا الفعل ، فعل الرؤية ، يستلزم بالضرورة تآزر بعض العناصر الحركية ، وإن كانت هذه العناصر تظل ضمنية كامنة دون أن تصبح واضحة صريحة ، كما يستلزم أيضاً تآزر شتى الأفكار المحصلة التى قد تصلح لتكملة الصورة الجديدة (وهى الصورة التى ما زالت بصدد التكوين) . أما التعرف فإنه يسير أكثر من اللازم ، وبالتالى فإنه أعجز من أن يولد شعوراً ناصعاً أووعياً حياً . هذا إلى أنه ليس فى التعرف مقاومة كافية بين الجديد والقديم ، بحيث يتوافر الشعور بالخبرة المحصلة .وقد يكون الكلب الذى يعوى ويبصبص بذنبه فرحا وسروراً لعودة صاحبه ، أشد حيوية فى استقباله لصديقه من ذلك المخلوق البشرى الذى يقنع بالتعرف المحض ، أو الاستقبال الصرف .

والملاحظ أن كل ما يرمى إليه التعرف المجرد إنما هو لصق البطاقة الصحيحة ، أووضع العنوان الملائم ، وحينما نقول : « الصحيح» أو « الملائم » فإننا نعنى أن البطاقة أو العنوان يخدم غرضاً يخرج عن فعل التعرف نفسه ، كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى البائع حينما يتعرف أنواع السلع بالاستناد إلى بعض النماذج أو العينات . وتبعاً لذلك فإن عملية التعرف لا تسبب أية إثارة للجهاز العضوى ، كما أنها لا تولد أى اضطراب أو قلق باطنى . وأما فعل الإدراك فإنه يسير على شكل موجات تمتد فى تتابع وتسلسل خلال الجهاز العضوى كله . وإذن فليس فى وسعنا أن نقول:إن فى الإدراك أولا رؤية أوسمعاً ، ثم يضاف إليهما (انفعال) ، وإنما يجب أن نقول: إن الموضوع أو المشهد المدرك مشحون من أوله إلى آخره بالشحنات الوجدانية . وحينما لا ينفذ الانفعال المستثار إلى صميم المادة المدركة أو الموضوع المتعقل ، فإنه إما أن يكون انفعالا تمهيدياً أولياً ، وإما أن يكون انفعالا باثولوچياً مرضياً .

ولو أننا نظرنا إلى المرحلة الجمالية – أو الانفعالية التقبلية – من مراحل الخبرة ، لوجدنا أنها فى صميمها مرحلة استقبال ، فهى تنطوى بطبيعتها على ضرب من التسليم أوالاستسلام . ولكن هيهاتَ للذات أن تستسلم للموضوع (الجمالى) استسلاماً كافياً ، ما لم يتهيأ لها نشاط موجه قد لا يخلو أحياناً من شدة أوعنف . وحسبنا أن نلقى نظرة على الجانب الأكبر من صلاتنا بما حولنا ، لكى نتحقق من أننا كثيراً ما ننكص على أعقابنا ، تارة عن خوف – على الأقل أن ننفق ذخيرتنا من الطاقة فى غير موضعها – وتارة أخرى لأننا مشغولون بأمور أخرى ، كما هو الشأن فى حالات التعرف . وأما الإدراك ، فإنه لايعنى منع الطاقة أو حبسها ، بل هو فعل تخرج فيه الطاقة لكى تتقبل وتتسلم .وليس من شك فى أننا إذا أردنا أن ننهمك فى موضوع ما ، فإنه لابد لنا بادئ ذى بدء من أن نقذف بأنفسنا إلى أعماقه .

أما حين يكون موقفنا من أى مشهد مجرد موقف سلبي محض،فإن هذا المشهد سرعان ما يغمرنا ويطوينا فى ثناياه ، وإذ ينعدم لدينا كل نشاط إيجابى أو استجابى ، فإننا لانتمكن من إدراك ذلك الذى يسحقنا أوينزل بنا الهزيمة . وهكذا نجد أنه لابد لنا من أن نستجمع طاقتنا وأن نعمد إلى تركيزها أو تثبيتها فى مفتاح الاستجابة حتى يتسنى لنا بحق أن نتلقى أونتقبل .

وإن كلا منا ليعلم أنه لابد من مرانة أو تمرس ، حتى يتمكن المرء من أن يرى خلال المنظار المكبر أو المنظار المقرب ، بل حتى يتسنى له أن يرى المنظر الطبيعى لما يراه عالم طبقات الأرض . والفكرة القائلة بأن الإدراك الجمالى هو مجرد نشاط إضافى يمارس فى لحظات الفراغ الضائعة ، إنما هى سبب من الأسباب التى عملت على تخلف الفنون عندنا . وقد تكون العين والجهاز البصرى سليمين ، وقد يكون الموضوع موجوداً وجوداً مادياً فيكون المرء مثلا بإزاء كاتدرائية نوتردام ، أو أمام صورة هندريك شتيفل Hendrik Stoeffel التى رسمها رمبرانت Rembrandt ويكون الموضوع « مرئياً » — بالمعنى الساذج لهذه الكلمة — وإذ ينظر الناس إلى تلك الأشياء ويتعرفونها ويسمونها بأسمائها الصحيحة ، ومع ذلك فقد لاتدرك الموضوعات على الإطلاق ، أوهى قد لاتدرك بالتأكيد إدراكاً جمالياً ،نظراً لعدم توافر التفاعل المستمر بين الجهاز العضوى الكلى من جهة والموضوعات من جهة أخرى . وقد يساق جمهور من الزوار إلى إحدى صالات العرض الفنى ، تحت قيادة مرشد يتقدمهم فيوجه انتباههم إلى هذا وذاك ويستثار بدرجةمرتفعة بعض الشيء ، ومع ذلك فإنهم لايدركون شيئاً . بل يكون كل أوجه اهتمامهم موجهاً بطريقة عرضية صرفة نحو رؤية هذه الصورة أوتلك ، لمجرد أنهم يريدون التحقق من موضوعها بطريقة واضحة جلية .

والواقع أنه لابد للناظر — إذا أراد أن يدرك بحق — أن يخلق أويبدع خبرته الخاصة . ولابد لإبداعه من أن يتضمن علاقات شبيهة بتلك التى

عاناها المنتج الأصلى. حقاً إن هذه العلاقات لن تكون هى هى بحذافيرها، ولكن لابد للمتذوق (أو المدرك كما هو الشأن بالنسبة إلى الفنان)، من أن ينظم عناصر «الكل» تنظيما يشبه فى صورته – لا فى تفاصيله – عملية التنظيم العضوى التى اختبرها الخالق للعمل الفنى اختباراً شعورياً. فليس من الممكن– دون عملية إعادة الخلق أو التجديد – أن يدرك الموضوع بوصفه عملا فنياً. وإذا كان الفنان قد اختار، وبسط، وأوضح، واختصر، وركز، وفقاً لنوع اهتمامه، فإنه لابد للناظر أيضاً من أن يمر بنفس هذه العمليات، وفقاً لوجهة نظره ونوع اهتمامه. ومعنى هذا أن ثمة عملية تجريد تحدث لدى كل منهما، فيقوم كلاهما باستخلاص أوانتزاع ما يراه هاماً أو ذا دلالة. ولابد أيضاً من أن يقوم كل منهما بعملية تضمين أو استيعاب (بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة) يضم فيها شتى التفاصيل والجزئيات المادية المشتتة بعضها إلى بعض، بحيث يؤلف منها كلا مختبراً موحداً. وتبعاً لذلك فإن هناك عملا يؤدى من جانب المدرك أو المتذوق، كما أن هناك عملا يؤدى من جانب الفنان أو المنتج. وأى فرد يحول بينه الكسل أو الخمول أو المسايرة المتحجرة للتقليد دون القيام بهذا العمل، لن يستطيع بطبيعة الحال أن يرى أو أن يسمع. ومن هنا فإن تقديره الفنى لن يكون إلا مزيجاً من التعلم المطابق لمعايير (الإعجاب التقليدى) الاستثارة العاطفية المضطربة (مهما كان من صدقها أو أصالتها).

وإن الملاحظات السابقة، لتكفى لإظهارنا على أوجه الشبه والاختلاف (نظراً لاختلاف موضوع التركيز أونبرة التأكيد) بين «الخبرة» بمعناها الملىء من جهـــة، وبين «الخبرة الجمالية» من جهة أخرى. والواقع أن للخبرة بصفة عامة طابعاً جمالياً، وإلا لما كان فى الإمكان تنظيم عناصرها وصياغة موادها على صورة تجربة موحدة متسقة متماسكة. وليس من الممكن أن نفصل – فى داخل التجربة الحية – العناصر العملية، والانفعالية والعقلية

بعضها عن بعض ، لكى نقيم تعارضاً بين خصائص عنصر منها وبين السمات المميزة للعنصرين الآخرين . والسبب فى ذلك أن الجانب الانفعالى للخبرة يقوم بمهمة ربط الأجزاء بعضها ببعض بحيث يؤلف منها كلا موحداً ، فى حين تقتصر مهمة الجانب العقلى على الإشارة إلى كون الخبرة ذات معنى ، ويوضح الجانب العملى ما هنالك من تفاعل بين الكائن الحى من جهة وبين الأحداث والموضوعات المحيطة به من جهة أخرى . وحينما يجىء البحث الفلسفى أو العلمى متقناً كأحسن ما يكون الإتقان ، أو حينما يكون المشروع الصناعى أو السياسى طموحاً كأقوى ما يكون الطموح ، فهنالك لابد من أن يتصف بصفة جمالية ، بشرط أن تتكون من مجموع عناصره المختلفة خبرة متكاملة . فنحن هنا بإزاء كل ترتبط أجزاؤه المتنوعة ارتباطاً وثيقاً ، بدلا من أن يتعاقب بعضها وراء بعض مجرد تعاقب . وهذا الارتباط الوثيق القائم فى التجربة بين الأجزاء هو الذى يجعلها تنمو جميعاً نحو بلوغ أقصى الغاية أو حد الكمال ، بدلا من أن تقتصر على مجرد الانتهاء فى الزمان . وفضلا عن ذلك فإن هذا الكمال أو هذه الغاية لا تنتظر داخل الشعور مترقبة انتهاء المهمة بأكملها أوتحقق المشروع بأكمله ، بل هى تستبق استباقاً فى صميم العملية كلها ، فتتذوق مرة بعد أخرى بطريقة خاصة حادة عميقة .

بيد أن الخبرات التى نحن بصددها — مع ذلك — هى خبرات يغلب عليها الطابع العقلى أو العملى ، فهى ليست خبرات جمالية متمايزة ، نظراً للاهتمام والقصد اللذين يولدانها ويتحكمان فيها . والملاحظ فى الخبرة الذهنية ، أن للنتيجة قيمة فى ذاتها ، فمن الممكن أن تستخرج على حدة كصيغة أو «حقيقة» ، ومن الممكن أيضاً أن تستخدم فى صورتها الكلية المستقلة كعامل أومرشد لمباحث أخرى . وأما فى العمل الفنى فإنه ليس ثمة حصيلة فردية واحدة يمكن أن تعد مستقلة أومكتفية بذاتها . والسبب فى ذلك أنه ليس للغاية أو النهاية فى الفن قيمة أودلالة فى ذاتها ، بل كل قيمتها تعبر عن تكامل أواندماج

الأجزاء ، فليس للغاية أى وجود آخر (أو أى كيان مستقل) . وليست الدراما أو الرواية عبارة عن الجملة الأخيرة أو القولة النهائية، حتى ولو كان المؤلف قد تخلص من الشخصيات بقوله: إنها عاشت بعد ذلك غارقة فى السعادة. وإنما المشاهد فى الخبرة الجمالية بمعناها المحدد المتمايز أن الخصائص التى تغلب على أمرها فى الخبرات الأخرى تكون هى المسيطرة فيها وأن الصفات التى تعتبر فى الخبرات الأخرى فرعية تكون هى الأساسية المتحكمة فيها، ونعنى بهذه الخصائص أو الصفات تلك المميزات التى تجعل من الخبرة خبرة تامة متكاملة فى ذاتها .

ولابد من أن تتوافر « الصورة » فى كل خبرة متكاملة ، مادام هناك تنظيم دينامى . ونحن نقول عن التنظيم: إنه « دينامى » نظراً لأنه لايتم إلا فى زمان ، فهو بمثابة ضرب من النمو ، ومعنى هذا أن ثمة بداية ، وتطوراً ، وتحققاً أو اكتمالا . ولابد للمادة من أن تمتص وتهضم ، خلال عملية التفاعل مع ذلك التنظيم الحيوى لنتائج الخبرة السابقة ، وهو التنظيم الذى يتكون منه عقل الصانع أو العامل . وتستمر فترة الحضانة حتى يتم إخراج الجنين إلى عالم النور ، فإذا ما ظهر الوليد الجديد أصبح موضوعاً قابلا للإدراك بوصفه جزءاً من العالم المشترك . ولايمكن للخبرة الجمالية أن تحشد فى لحظة واحدة ، اللهم إلا كما تصل عمليات مستمرة طويلة سابقة إلى ذروتها ، فتتركز فى حركة بارزة تكتسح أو تجرف فى تيارها كل ما عداها . حتى لينسحب النسيان على كل شىء آخر سواها . وما يميز الخبرة من حيث هى ظاهرة جمالية إنما هو تحول المقاومة وضروب التوتر ، أعنى تلك التنبيهات التى هى فى حد ذاتها بمثابة نداءات تعزى بالتشتت إلى حركة موحدة تنمو نحو نهاية شاملة محققة للغاية وافية بالمراد .

ومثل فعل الخبرة هو كمثل فعل التنفس من حيث إن كلامنهما هو عبارة عن إيقاع من عمليات الإدخال (الشهيق) وعمليات الإخراج (الزفير) .

وما ينظم تتابع هذه العمليات بالشكل الذى يخلق منه إيقاعاً ، إنما هو وجود فواصل أو فترات متخللة ، تتوقف فيها مرحلة لكى تبدأ وتستعد مرحلة أخرى . وقد شبه وليم چيمس مجرى التجربة الشعورية تشبيهاً بارعاً متدفقاً حينما قارنه بحركات الطير المتناوبة حين يرتفع فى أجواز الفضاء لكى لا يلبث أن يحط على الأرض . ولاشك أن عمليتى انطلاق الطير وهبوطه هماعمليتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً ،فهما ليستا بمثابة سلسلة من السقطات المنفصلة تتبعها سلسلة أخرى من القفزات المنفصلة . وكل موضع راحة أو سكون تبلغه الخبرة إنما هو فى الحقيقة نشاط قابل يتم بمقتضاه امتصاص نتائج فعل سابق واختزانها فى مقرها الخاص ، بحيث إنه مالم يكن الفعل وليد الهوى المحض أو الروتين الصرف ، فإن كل فعل لابد من أن يحمل فى ذاته معنى سبق استخراجه وتم الاحتفاظ به . والحال هنا كالحال فى الحركات الزاحفة التى يقوم بها أى جيش من الجيوش ، فإنه لابد من الاحتفاظ بالمكاسب التى تم إحرازها ، مع العمل بين الحين والآخر على دعمها ، والاهتمام دائماً أبداً بالنظر إلى ما ينبغى عمله فى المرحلة التالية . ولو أننا تحركنا بسرعة زائدة عن الحد ، فإننا قد ننأى بأنفسنا عن مراكز الذخيرة (أعنى المعانى المتجمعة) ، وعندئذ لاتلبث الخبرة أن تصبح مضطربة ، هزيلة ، مختلطة . وأما إذا أبطأنا وتسكعنا فى الطريق أكثر من اللازم ، بعد أن نكون قد تمكنا من انتزاع كسب خالص أوقيمة صافية،فإن الخبرة سرعان ما تموت جوعاً أو تفنى لفرط خوائها .

وإذن فإن صورة الكل ماثلة فى كل جزء من الأجزاء . وليست عمليات التحقيق والإنجاز مجرد نهايات مقصورة على موضع واحد بعينه ، بل هى وظائف مستمرة لاتنقطع. وسواء أنظرنا إلى الحفار ، أم إلى المصور ،أم إلى الكاتب ، فإننا سنجد أن كل واحد منهم هو دائماً بصدد الإنجاز أو الإتمام فى كل مرحلة من مراحل عمله . ولابد لكل واحد منهم – فى كل لحظة

من لحظات نشاطه — من أن يستبقى ويستجمع ما مضى على صورة «كل» موحد بالنظر إلى «كل» آخر سوف يجيء به المستقبل . وهو إذا لم يفعل ذلك فسوف تجيء أفعاله المتعاقبة خلواً من كل اتساق أو من كل ضمان . وما يوفر التنوع والحركة إنما هو تسلسل الأفعال فى صميم إيقاع الخبرة ، بحيث إنه لولا هذا التسلسل لوقع العمل فريسة للرتابة وضروب التكرار العقيم . وأما مظاهر التقبل أو الانفعال ، فإنها تمثل العناصر المقبلة فى الإيقاع ، وهى تقوم بتوفير الوحدة المطلوبة ، فتنقذ العمل من الوقوع فى ذلك التخبط الطائش الذى يحيله إلى مجرد تعاقب آلى لبعض التنبيهات . وهكذا نرى أن من شأن أى موضوع أن يكتسب صبغة جمالية خاصة ، أو طابعاً جمالياً بارزاً ، بحيث تتولد عن تلك المتعة الخاصة التى تميز الإدراك الجمالى ، حينما تكون العوامل المحددة لما اصطلحنا على تسميته باسم « الخبرة » قد رفعت فوق مستوى عتبة الإدراك الحسى ، وجعلت ظاهرة جلية فى ذاتها ولذاتها .

الفصل الرابع

فعل التعبير

إن كل خبرة — سواء أكانت تافهة ضئيلة الشأن ، أم جسيمة عظيمة الأهمية — إنما تبدأ بنوع من الدفع ، أوهى بالأحرى إنما تبدأ كدفع . ونحن لا نقول : « دافعاً » impulse بل نقول « دفعا » impulsion والسبب فى ذلك أن « الدافع » هو بطبيعته جزئى مخصص ، وهو حتى حين يكون غريزيا فإنه لا يخرج عن كونه جزءاً من العملية المتضمنة فى تحقيق تكيف أكمل مع البيئة . وأما « الدفع » فإنه يشير إلى حركة خارجية أمامية يقوم بها الجهاز العضوى ككل ، مستعيناً فى ذلك ببعض الدوافع الخاصة كقوى مساعدة ، ولنضرب مثلا لذلك فنقول: إن اشتهاء المخلوق الحى للطعام لهو نشاط متمايز عن ردود الأفعال التى يقوم بها اللسان والشفتان عند ابتلاع الطعام ، كما أن اتجاه الجسم ككل نحو الضوء على نحو ما يتجلى فى انتحاء بعض النباتات نحو الشمس heliotropism لهو ظاهرة متمايزة عن تتبع العينين لضوء جزئى خاص .

ولما كان « الدفع » (أوالاندفاع) هو حركة الجهاز العضوى بتمامه ، فإنه يمثل المرحلة الأولى من مراحل أية خبرة تامة ، وإن ملاحظة الأطفال لتكشف عن الكثير من ردود الأفعال الخاصة أوالإرجاع الجزئية ، ولكن هذه جميعاً ليست بمثابة بداية لخبرات تامة مكتملة ، وإنما هى تدخل فى صميم تلك الخبرات حينما تنسج كخيوط فى نشاط يستغرق الذات بأكملها . ولما كانت تقسيمات العمل تغفل تلك الضروب المعممة من النشاط ، وتقصر انتباهها على النظر إلى التميزات أو الفروق وحدها ، فإنها — وإن أدت إلى جعل ضروب النشاط أكثر فاعلية وأقوى تأثيراً — تصبح فى كثير

من الأحيان مصدراً ، أوعلة لكل تلك الأخطاء الأخرى التى قد نقع فيها عند تأويلنا للخبرة .

وإذا كانت ضروب الدفع هى بمثابة بدايات للخبرة التامة ، فذلك لأنها تنبعث عن الحاجة ، أعنى عن الجوع والعوز القائمين لدى الكائن الحى ككل ، واللذين لا سبيل إلى إشباعهما إلا بإقامة علاقات محددة (علاقات فعالة أوضروب تفاعل) مع البيئة . وليست طبقات الجلد الخارجية سوى مجرد علامات سطحية للغاية ، ولو كان لنا أن نستند إليها لمعرفة الحدود التى ينتهى عندها جسم الكائن الحى ، والحدود التى تبدأ عندها بيئته ، وآية ذلك أن فى داخل البدن أشياء هى غريبة عنه ، كما أن خارجه أشياء هى ملك له ، إن لم يكن بالفعل de facto فعلى الأقل كحق له de jure بمعنى أن من واجبه العمل على تملكها أوحيازتها ، إذا كان للحياة أن تستمر . فالهواء والمواد الغذائية فى المستوى الأدنى إنما تدخل فى عداد تلك الأشياء ، على حين نجد فى المستوى الأعلى أن الآلات أو الأدوات — سواء أكانت هى قلم الكاتب ، أم سندان الحداد ، أم أوانى البيت وأثاثه ، أم الأملاك الخاصة ، أم الأصدقاء ، أم المؤسسات العامة — كل هذه جميعاً إنما تعد بمثابة الدعائم أو المقومات التى بدونها لا يمكن أن تقوم للحياة المتمدينة أية قائمة . وليست الحاجة المتجلية فى الدوافع الملحة التى تتطلب التحقق من خلال ما توفره البيئة وحدها ، سوى مجرد اعتراف صريح أو إقرار دينامى باعتماد الذات على بيئتها ، أو افتقادها إلى ما حولها من أجل الوصول إلى التكامل والتمام .

ومع ذلك ، فقد كتب على المخلوق الحى ألا يضمن الحصول على ما يملكه ، دون القيام بمخاطرة فى عالم لا يملكه ، عالم ليس له عليه — من حيث هو كل — أى حق أصلى . وحينما تخطى الدافع العضوى حدود الجسم ، فإنه لابد من أن يجد نفسه فى عالم غريب ، وعندئذ لايلبث أن يحيل مصير الذات — بوجه ما من الوجوه — إلى المقادير أو الظروف الخارجية . وليس فى وسع الدفع

العضوى أن يلتقط ما يحلو له لكى يسقط من حسابه بطريقة آلية تلقائية صرفة كل ما يقف منه موقف العداء أو عدم الاكتراث . والواقع أنه إذا استمر – أوطالما استمر – الجهاز العضوى فى التطور ، فإنه لابد للدافع من أن يجد ضرباً من العون أو المساعدة ، كما يجد العداء سنداً فى الرياح المواتية . ولكن عملية الدفع « والاندفاع » قد تلتقى فى عدوها السريع بالكثير من العوائق التى تنحرف بها عن جادة الصواب ، أو تقف حجر عثرة فى سبيل تقدمها . فإذا ماعمد الكائن الحى إلى القيام بمهمة تحويل تلك العوائق والظروف المحايدة إلى قوى مواتية وعوامل مساعدة ، تحقق له الشعور بما فى دوافعه من مقصد خفى أو نية كامنة ، وعندئذ تتحول الموجة العاتية المتخبطة إلى قصد أوغاية إرادية مقصودة وتصبح الميول الغريزية الفطرية مشروعات مدبرة منظمة . وهكذا تجىء « المعانى » فتنفذ إلى اتجاهات الذات وتشيع فى سائر مواقفها .

ولو قدر لبيئة ما أن تكون دائماً وفى كل مكان مواتية تماماً لتنفيذ دوافعنا ، لكان من شأن هذه البيئة أن تضع حداً أمام نمونا ، مثلها كمثل البيئة المعادية دائماً من حيث إنها ستكون أيضاً بيئة مثيرة هدامة . ولو قدر للدافع أن يجد الطريق ممهداً دائماً أمامه وأن يمضى فى سبيله باستمرار إلى الأمام لشق طريقه دون أدنى تفكير ، ولجاء خلواً تماماً من كل انفعال . والسبب فى ذلك أن مثل هذا الدافع لن يجد أى داع لتفسير موقفه بالنسبة إلى الأشياء التى يلتقى بها ، وبالتالى فإن هذه الأشياء لن تستحيل على يديه إلى موضوعات ذات دلالة ، والسبيل الأوحد لشعور الدافع بطبيعته وإدراكه لغايته إنما يتهيأ للذات من خلال العوائق التى تتغلب عليها ، والوسائط التى تستخدمها . أما الوسائط التى لاتزيد منذ البداية عن كونها مجرد وسائط ، فإنها تجىء متحدة مع الدافع نفسه اتحاداً زائداً عن الحد ، وبالتالى فإن الطريق الذى يحملها يكون ممهداً معبداً عن ذى قبل ، بحيث إنه لن يسمح بقيام

أى وعى أو شعور بها . كذلك لا يمكن للذات أن تدرك نفسها أو تشعر بأنها مالم تكن هناك مقاومة تلقاها من جانب البيئة ، فإنها بدون هذه المقاومة ، تفقد كل وجدان واهتمام ، وتعدم كل خوف وأمل ، وتصبح مفتقرة إلى الشعور بالزهو أو خيبة الأمل . وحين يكون من شأن المعارضة أن تعطل تماماً أو تحبط كل مسعى ، فإنها عندئذ إنما تتسبب فى حدوث ضرب من التهيج أوالاستياء أو الحنق الشديد . أما المقاومة التى تولد ضرباً من التشوف (أو حب الاستطلاع) والاهتمام المصحوب بالقلق ، فإنها حينما تغلب على أمرها وتوضع موضع الاستعمال ، لا تلبث أن تفضى إلى الشعور بالزهو والسرور البالغ .

والحق أن كل ما يثبط همة الطفل الصغير ، وكل ما يفت فى عضد الشخص البالغ الذى يفتقر إلى حصيلة ناضجة من الخبرات السديدة ، إنما يمثل حافزاً يدعو الفكر إلى التدبر ويهيب به أن يحول الانفعال إلى اهتمام ، ولكن لدى أولئك الذين سبق لهم أن اكتسبوا من الخبرات فى مواقف مشابهة ما يكفى لتكوين حصيلة يستندون إليها ويرتكزون عليها . والاندفاع الصادر عن الحاجة إنما يشرع فى القيام بخبرة هو لا يعرف إلى أين تمضى ، فإذا ما تولدت المقاومة وظهر العائق ، نتج عن ذلك تحول الفعل التقدمى المباشر إلى ضرب الانعكاس الفكرى ، فترتد الذات إلى الظروف المعوقة لكى تتبين علاقتها بما تملكه من رأس مال فعال بفضل ما حصلته من خبرات سابقة . ولما كان من شأن الطاقات المشتركة فى هذه العملية أن تزيد من قوة الدفع الأصلى ، فإن هذا الدفع لا يلبث أن يعمل بحرص مستعيناً بفهم مستبصر للغاية والطريقة . وفى هذه الخطوط العامة تنحصر المعالم الرئيسية لكل خبرة تجىء مغلفة بالمعنى .

وإنه لمن الحقائق المعروفة أن التوتر يولد الطاقة ، وأن انعدام المعارضة انعداماً كلياً لا يساعد على الترقى السوى . ويمكن القول بصفة عامة أننا

نقر جميعاً بأن التوازن بين الظروف المواتية والظروف المعوقة هو الحالة المنشودة أو الوضع المرغوب فيه بالنسبة إلى الأمور كافة ،ولكن على شرط أن تكون للظروف المعادية علاقة باطنية جوهرية بما يقف حجر عثرة فى سبيلها ، بدلا من أن تكون مجرد ظروف خارجية دخيلة أو تعسفية صرفة . بيد أن المطلوب هنا ليس مجرد تغير كمى ، أومجرد تزايد فى الطاقة ، بل لابد من حدوث تغير كيفى، أعنى أنه لابد من تحول الطاقة إلى فعل واع مستبصر ، عن طريق تمثل المعانى الكامنة فى حصيلة الخبرات الماضية . وليس تلاقى الجديد والقديم مجرد انضمام للقوى . بل هو خلق جديد يكتسب فيه الدافع الحالى صورة وصلابة، على حين تنبعث الحياة من جديد فى المواد القديمة المختزنة ، فتشيع فيها حياة جديدة ونفس جديدة ، نظراً لاستعدادها لمواجهة موقف جديد .

وهذا التغير المزدوج هو الذى يحول أى نشاط إلى فعل تعبيرى ، وعندئذ تصبح الأشياء القائمة فى البيئة ،تلك الأشياء التى كان يمكن أن تظل مجرد مسالك ممهدة أوعوائق عمياء ، وسائط أو وسائل بمعنى الكلمة .وفى الوقت نفسه تصبح الأشياء المستبقاة (أو المختزنة) من الخبرة الماضية ، وهى تلك الأشياء التى كان يمكن أن تصبح قديمة مبتذلة بسبب الروتين ، أوجامدة متحجرة بسبب عدم الاستعمال ، عوامل فعالة تشترك فى مغامرات جديدة ، وتكتسى بثوب من المعانى الحديثة . وهنا نجد بين أيدينا سائر العناصر اللازمة لتعريف التعبير . ومثل هذا التعريف قد يتزايد قوة ، لو أننا عمدنا إلى توضيح السمات المنصوص عليها عن طريق إقامة تعارض بينها وبين سمات بعض المواقف الأخرى. ومن هنا فإن واجبنا أن نلاحظ أنه ليس من الضرورى أن يكون كل نشاط « صادر» ذا طبيعة تعبيرية . وآية ذلك أن هناك ثورات انفعالية قد تكتسح كل الحدود وتجرف فى تيارها كل ما قد يحول بين الشخص وبين ما يريد أن يحطمه . وفى مثل هذه الحالة ، يكون هناك نشاط ، ولكن

لايكون هناك – من وجهة نظر الشخص المتصرف – تعبير . حقاً إن الشخص الناظر أوالمتفرج قد يصيح قائلا : « ياله من تعبير رائع عن الغضب» . ولكن الشخص الغاضب نفسه لن يكون مع ذلك بصدد التعبير عن الغضب ، بل سيكون فى حالة غضب فقط . كذلك قد يقول واحد من النظارة : « لكم يعبر هذا الشخص عن الخلق المسيطر عليه فيما يعمله أو يقوله » ، ومع ذلك يكون آخر ما يفكر فيه هذا الشخص هو التعبير عن خلقه ؛ إذ كل ما هنالك أنه قد استسلم لنوبة من نوبات الانفعال . وفضلا عن ذلك فقد يكون بكاء الطفل أوابتسامه « معبرا » بالنسبة إلى أمه أو مربيته ، ومع ذلك فإنه قد لا يكون فعلا تعبيرياً من جانب الطفل نفسه . وإذا كان مثل هذا الفعل فى نظر المتأمل ضرباً من التعبير ، فذلك لأنه ينبئ بشيء عن حالة ذلك الطفل . وأما الطفل نفسه فإنه مندمج فى فعل يؤديه بطريقة مباشرة ، دون أن يكون فى هذا الفعل من التعبير (من وجهة نظره هو) أكثر مما فى فعل التنفس أو العطاس ، مع العلم بأن هذين الفعلين يعدان أيضاً معبرين فى نظر المتأمل الذى يلاحظ حالة الطفل .

ولو أننا عممنا هذه الأمثلة ، لكان فى وسعنا أن نتجنب الوقوع فى خطأ طالما ترددت فيه لسوء الحظ معظم النظريات الجمالية ، ألا وهو الزعم القائل بأن ما يكون جوهر التعبير إنما هو الاستسلام للدوافع ، وسواء أكانت فطرية أم مكتسبة ، أصلية أم اعتيادية . والواقع أن مثل هذا الفعل (فعل الاستسلام) لا يمكن أن يعد تعبيرياً فى ذاته ، بل هو إنما يكون كذلك فى التأويل الفكرى الذى يقوم به أحد المتأملين كما هو الشأن بالنسبة إلى المربية حينما تؤول العطاس على أنه علامة من علامات قرب إصابة الطفل بنوبة برد . أما إذا نظرنا إلى الفعل نفسه فى حد ذاته ، فإنه مادام فعلا اندفاعياً محضاً ، لم يكن فى وسعنا أن نعده أكثر من مجرد فورة انفعالية .ولما كان من غير الممكن أن يكون هناك تعبير اللهم إلا إذا كان ثمة حافز داخلى يريد

أن يتجلى فى الخارج ، فإنه لمن الضرورى للانبثاق (أو الصدور) أن يتخذ صورة واضحة منظمة ، بأن يضم إليه قيم الخبرات السابقة ، حتى يتسنى له أن يصبح فعلا من أفعال التعبير . وليس فى إمكان تلك القيم أن تشترك فى عملية التعبير ، اللهم إلا من خلال موضوعات البيئة التى تقوم بمهمة مقاومة الانطلاق المباشر للانفعالات والدوافع . حقاً إن الانطلاق الانفعالى شرط ضرورى للتعبير ، ولكنه ليس منه بمثابة الشرط الكافى الأوحد .

وإنه لمن الملاحظ أنه لا يمكن أن يكون ثمة تعبير ، دون استثارة أو تهيج ، ودون اضطراب أوقلق . ومع ذلك فإنه إذا تهيأ لأى اضطراب داخلى أن ينطلق (أو يتحرر) فى الحال ، متخذاً صورة ضحكة أوانتحابة ، فإنه سرعان ما يزول بمجرد حدوثه . وإذا كان تفريغ الطاقة إنما يعنى التخلص منها ، أو طردها إلى الخارج ، فإن التعبير إنما يعنى البقاء إلى جوارها ، والاهتمام بتطويرها ودفعها إلى الأمام ، والعمل على إنجازها وتوصيلها إلى مرحلة الاكتمال . وقد يجىء انهمار الدمع فيحقق لصاحبه الراحة النفسية ، أو قد يتسبب الانفجار العصبى أو التشنج الهدام فى فتح منفذ أمام الهياج الباطنى أو الغضب المكبوت ، لكن حيث لايكون هناك أى تنظيم للظروف الموضوعية ، أو حيث لا يكون ثمة تشكيل للعناصر المادية من أجل صياغة الاستثارة (أو التنبيه) فى صورة مجسمة ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة تعبير . وقد يكون من الأفضل أن نطلق على ما يسمونه أحياناً باسم فعل «التعبير عن الذات» self-expression اسم عملية «عرض الذات» self-exposure نظراً لأن هذا الفعل ينحصر فى إظهار الآخرين على خلقنا ، أو افتقارنا إلى الخلق . وليس هذا الفعل — فى حد ذاته — سوى نوع من التفريغ الذاتى أو القىء .

وربما كان فى وسعنا أن نأتى هنا على مثال بسيط نصور به انتقال الفعل من تلك الحالة الأولية التى يكون فيها معبراً من وجهة نظر المتفرج أوالمتأمل

من الخارج ، إلى تلك الحالة المترقبة التى يصبح فيها معبراً تعبيراً ذاتياً باطنياً . فالطفل – مثلا – بادئ ذى بدء – إنما يبكى ، كما يحول رأسه تماماً لكى يتابع الضوء ، وفى هذه الحالة لا يكون هناك أى تعبير ، بل مجرد حافز باطنى . ولكن ، بمجرد ما ينضج الطفل ، فإنه سرعان ما يتعلم أن ثمة أفعالا خاصة من شأنها أن تحدث نتائج معينة ، فهو يستطيع – مثلا عن طريق البكاء –أن يسترعى انتباه المحيطين به ، كما أنه يستطيع عن طريق الابتسامة أن ينتزع منهم استجابة أخرى محددة . وهكذا نراه يشرع فى التنبيه إلى معنى ما يؤديه من أفعال . وحينما يتهيأ له أن يدرك معنى فعل كان يؤديه فى البداية تحت تأثير ضغط باطنى محض ، فإنه لايلبث أن يصبح قديراً على أداء أفعال ذات دلالة تعبيرية حقة . وهذا التحول الذى يطرأ على الأصوات التى يصدرها الطفل بما فيها من تهتهة ولثغة ، وملاغاة ، فيخلق منها لغة بمعنى الكلمة ، إنما هو إيضاح واف يكشف لنا عن الطريقة التى تظهر بها أفعال التعبير إلى عالم الوجود ، ويبين لنا فى الوقت نفسه الفارق بين هذه الأفعال التعبيرية وبين مجرد أفعال الانطلاق أو تفريغ الطاقة .

وقد توحى إلينا الأمثلة السابقة – إن لم نقل بأنها تكشف لنا بكل دقة – عن حقيقة أمر الصلة القائمة بين التعبير والفن ؛ فالطفل الذى استطاع أن يدرك (أويتعلم) نوع التأثير الذى يحدثه فى الآخرين (أو فى المحيطين به) ذلك الفعل الذى كان يصدر عنه من قبل تلقائيا ، سرعان ما يؤدى عمداً فعلا كان فى الأصل أعمى (عشوائيا) . وتبعاً لذلك ، فإننا نراه يشرع فى تنظيم ضروب نشاطه وتدبيرها ، واضعاً نصب عينيه ما يترتب عليها من نتائج . ونظراً لأن الطفل يدرك العلاقة بين الفعل والانفعال ، أو بين النشاط الفاعل والنشاط القابل ، فإنه يجعل من النتائج المتقبلة بوصفها آثارا للأفعال سابقة ، « معانى » أو « دلالات » يدمجها فى صميم الأفعال الملاحقة . وهكذا قد يبكى الطفل لبلوغ هدف ما ، أو تحقيق غرض ما ، كأن تكون

لديه رغبة مثلا فى لفت أنظار الآخرين ، أو فى التماس ضرب من الراحة . كذلك قد يعمد الطفل إلى توزيع بسماته ، كما لو كانت هبات ، أوعطايا ، أو مغريات . وفى هذه الحالة ، نكون بإزاء فن فى دور البداية . فالنشاط الذى كان بادئ ذى بدء طبيعياً تلقائياً غير مقصود ، قد خضع الآن لضرب من التحول نظراً لأنه قد أصبح يتخذ وسيلة أوواسطة لبلوغ نتيجة مراده بطريقة شعورية واضحة . ومثل هذا التحول إنما هو الذى يميز كل فعل من أفعال الفن . حقاً إن نتيجة هذا التحول قد تكون مجرد فعل من أفعال المهارة ، لا فعلا جمالياً بمعنى الكلمة ، كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى الابتسامة المتملقة ، والتظرف التقليدى المتكلف فى التحية ، فإن كلا منهما لا يخرج عن كونه مجرد حيلة ، أوفعلا مصطنعاً . ولكن فعل الترحيب الذى ينطوى على لطف حقيقى إنما يعد هو كذلك متضمناً لتحول طرأ على فعل كان فى البداية مجرد مظهر طبيعى أعمى لدافع من الدوافع ، ثم أصبح فعلا منأفعال الفن ، أعنى فعلا يحقق بسبب ما له من مكانة ، أو علاقة بعمليات المشاركة الإنسانية العميقة ، أو الوصال الإنسانى الصميم .

والفارق بين الفعل الاصطناعى ، والفعل الماهر ، والفعل الفنى ، إنما هو فارق لا يكاد يتجاوز السطح أو المظهر . ففى الحالة الأولى (حالة الفعل المصطنع) لنجد أن ثمة هوة أوصدعا بين ما يعمل بصراحة علناً ، وما يراد فى النية سراً . وهكذا يكون المظهر دالا على الإخلاص وصفاء النية ، فى حين يكون المخبر شاهداً على أن القصد هو كسب الحظوة أو ابتغاء المصلحة . وحيثما وجد مثل هذا التصدع بين التصرف المؤدى من جهة وبين الغرض المقصود منه من جهة أخرى ، فهنالك لابد من أن ينعدم الإخلاص ، لكى تحل محله الخديعة ، والتصنع ، فيتظاهر الإنسان بأنه يحقق فعلا ما لغرض معين فى حين أنه يرمى من ورائه إلى تأثير آخر .ولكن الملاحظ أنه حيثما يمتزج « الطبيعى » و« الحضارى » لكى يؤلفا حقيقة

واحدة ، فهنالك لابد لأفعال التواصل الاجتماعى من أن تستحيل إلى أعمال فنية . وهكذا يتطابق الوازع القوى نحو الصداقة الخالصة مع الفعل المحقق (أوالمؤدى) تطابقاً تاماً كاملا ، دون أن يتدخل فى إملاء أى قصد أو غرض لاحق . وقد يحول الارتباك (أو الخرق) دون استيفاء التعبير ، ولكن من المؤكد أن الزيف البارع — مهما كان من مهارته — لن يملك سوى المرور عبر صورة التعبير ، دون أن تكون له صورة الصداقة ، بل دون أن تتاح له الفرصة لأن يقبع فيها ويستقر عندها . ومن هنا فإن جوهر الصداقة — فى هذه الحالة — سيظل بمنأى عن أى يد قد تمسه أو تمتد إليه . (untouched)

والواقع أن ما ينقص فعل الانطلاق الحر أو فعل العرض المحض إنما هو « الوسيلة » أو« الواسطة» أو« الأداة » ؛ فالبكاء الغريزى ، والابتسام الفطرى ، هما فى غير حاجة إلى واسطة ، مثلهما فى ذلك كمثل اختلاج العين أو العطاس . حقاً إنهما يتحققان عبر مجرى أوقناة ولكن وسائل النفاذ أو الخروج لا تستخدم هنا كوسائط داخلية لتحقيق غاية أوهدف . أما الفعل الذى يعبر عن الترحيب ، فهو يستعين بالابتسامة ، واليد المصافحة ، والوجه المشرق بوصفها جميعاً وسائط أو أدوات ، ولكن لا بطريقة شعورية واعية ، بل لأن هذه كلها قد صارت وسائل عضوية لنقل الشعور بالبهجة أو الفرحة إلى الصديق المعزز الذى نلتقى به ، فالأفعال التى كانت فى البداية تلقائية ، قد تحولت إلى وسائط تزيد من خصب التواصل البشرى وتضاعف من رقة العلاقات الإنسانية ، كما هى الحال تماماً بالنسبة إلى المصور الذى يحول مجموعة من الأصباغ اللونية للتعبير عن خبرة متخيلة . ولو أننا نظرنا إلى الرقص والرياضة البدنية ، لوجدنا أنهما ضربان من النشاط تجمع فيهما الأفعال التى كانت تؤدى تلقائياً منفصلة بعضها عن بعض ، لكى تحول من مادة غفل خام ، إلى أعمال فنية تعبيرية . ولا يمكن أن يكون ثمة تعبير

أو فن ، اللهم إلا إذا استعملت المادة أو العناصر المادية كواسطة أو وسائط . وحتى تلك المحرمات البدائية taboos التى قد تبدو للناظر (أو المتفرج) مجرد نواة أوممنوعات مفروضة من الخارج ، قد تكون فى نظر أولئك الذين يختبرونها فى صميم تجربتهم وسائط للتعبير عن مركز اجتماعى ، أو شرف ، أو كرامة . وكل شىء إنما يتوقف على الطريقة التى تستخدم بها المادة حينما تعمل كواسطة أووسيلة .

والعلاقة بين الواسطة وفعل التعبير إنما هى علاقة باطنية ذاتية ، ذلك أنه لا بد لفعل التعبير من أن يستخدم دائماً أبداً مادة طبيعية ، وإن كانت هذه المادة قد تكون طبيعية بمعنى أنها اعتيادية مكتسبة ، أو بمعنى أنها بدائية فطرية . وهى تصبح « واسطة » حينما تستخدم بالنظر إلى موضعها ، ووظيفتها ، وعلاقاتها ، أعنى بالنظر إلى موقفها الكلى الشامل ، مثلها فى ذلك كمثل الأنغام حين تستحيل إلى موسيقى بسبب انتظامها على شكل لحن (ملوديا) . وقد تتردد أنغام واحدة بعينها فى مواقف نفسية متباينة ، فترتبط بحالات مختلفة من الغبطة ، والدهشة ، والحزن ، وتكون فى كل تلك الحالات بمثابة منافذ طبيعية لبعض المشاعر الخاصة ، ولكن هذه الأنغام قد تصبح معبرة عن واحد من تلك الانفعالات حينما تستحيل الأنغام الأخرى إلى مجرد وسائط يتحقق عبرها ذلك الانفعال .

ولو أننا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقى لكلمة « تعبير » فى اللغة الإنجليزية ، لوجدنا أن لفظ expression يشير فى الأصل إلى عملية عصر أوضغط ، فالعصير إنما يستخرج expressed (أو يعتصر) حينما يسحق العنب فى مضغط (أو معصرة) النبيذ . ولو كان لنا أن نستخدم تشبيهاً أكثر ابتذالا ، لقلنا : إن الشحم والزيت يستخرجان ، حينما تعرض بعض المواد الدهنية للحرارة والضغط . ولاسبيل إلى استخراج أى شىء كائناً ماكان اللهم إلا من مادة خام ، أومادة طبيعية أصلية . بيد أن من الحق أيضاً أن مجرد خروج المادة الخام أوانطلاقها لا يمكن أن يعد « عصرا » expression

وإنما لابد من أن يتم تفاعل (أو تداخل) بين المادة الخام من جهة ، وبين شيء خارجي من جهة أخرى كمعصرة النبيذ ، أو قدم الشخص الذى يسحق العنب ، حتى يخرج العصير . وعلى هذا النحو يتم عزل بذور العنب وقشرته الخارجية ، لكى تختزن هذه المواد على حدة ، اللهم إلا إذا كان الجهاز مختلا ، فهناك فقط تنطلق هذه المواد مع العصير نفسه ، وحتى فى أكثر أساليب العصر أو (التعبير) expression آلية ، لابد من وجود « تفاعل » يترتب عليه حدوث تحول فى المواد الأولية — وهى تلك العناصر التى تعد بمثابة المادة الخام فى العمل الفنى — فيظهر تغير فى صميم تلك المواد بالقياس إلى مايعتصر بالفعل . وإذن فلابد من توافر مضغط النبيذ والكرم (أو العنب) لاستخراج « العصير » كما لا بد — كذلك — من توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة ، ودوافع انفعال باطنى من جهة أخرى ، حتى يتكون « تعبير » expression عن الانفعال .

وقد لاحظ صمويل ألكسندر — أثناء حديثه عن الإنتاج الشعرى — أن « عمل الفنان لايصدر عن خبرة خيالية مكتملة يجيء العمل الفنى فيكون بمثابة صورة مقابلة لها ، وإنما هو يصدر عن استثارة انفعالية تدور حول الموضوع . . فقصيدة الشاعر إنما تعتصر منه تحت تأثير الموضوع الذى يستثيره » . وربما كان فى استطاعتنا أن نسوق أربع ملاحظات نعلق بها على هذا النص . والملاحظة الأولى منها هى مجرد تأكيد لنقطة سبق لنا تقريرها فى فصول سابقة ، ألا وهى أن العمل الفنى الحقيقى هو بمثابة بناء أوتركيب لخبرة متكاملة ، بالاستناد إلى التفاعل الذى يتم بين ظروف الكائن العضوى وطاقته من جهة ، وظروف البيئة وطاقاتها من جهة أخرى . وأما الملاحظة الثانية فهى تكون أقرب إلى الموضوع الذى نحن بصدده ، لأنها تقرر أن الشيء المعبر عنه إنما يعتصر من المنتج تحت تأثير الضغط الواقع من قبل الموضوعات الخارجية على الدوافع والميول الطبيعية ، بحيث إن

التعبير ليبدو بعيداً كل البعد عن أن يكون مجرد صدور مباشر أو انبثاق خالص عن تلك الدوافع والميول . وهنا نجد أنفسنا بإزاء نقطة ثالثة تترتب على ما سبق ، وتلك هى أن فعل التعبير الذى يكون العمل الفنى ، هو بناء فى الزمان ، لا مجرد صدور آنى . وهذه العبارة تعنى شيئاً أكثر من مجرد القول بأن المصور فى حاجة إلى بعض الوقت لكى ينقل الصورة المتخيلة فى ذهنه إلى القماش ، أو أن المثال فى حاجة إلى زمن لكى يستطيع أن ينجز عملية تشكيله لرخام . فهى تعنى أيضاً أن تعبير الذات فى أية واسطة من الوسائط أو من خلال أية واسطة من الوسائط ، وهو التعبير الذى يكون صميم العمل الفنى ، إنما يعد هو نفسه تفاعلا طويل المدى بين شىء ينبعث عن الذات من جهة ، وبين الظروف الموضوعية من جهة أخرى ، وتلك عملية يكتسب فيها كل منهما صورة ونظاماً لم يكن يملكهما بادئ ذى بدء .

أما الملاحظة الأخيرة فهى أنه إذا تهيأ للاستثارة المتعلقة بالموضوع أن تمضى إلى الأعماق ، فإنها لابد من أن تهيج المعانى المختزنة والمواقف المدخرة ، مما ينحدر إلى خبرة أو خبرات سابقة . وحينما تنبه تلك المعانى والمواقف ، بحيث يدب فيها النشاط فإنهاسرعان ما تستحيل إلى أفكار وانفعالات شعورية ، أعنى أنها تصبح صوراً ذوات شحنات وجدانية ، وليس الإلهام سوى عملية الاشتعال التى تولدها لدينا الفكرة أو المشهد . ولا مفر لما يشتعل من أحد أمرين : فإما أن يحترق ويستحيل إلى رماد ، وإما أن يضغط بشدة للخروج إلى العالم الخارجى على صورة مادة جديدة تحيل العناصر الغفل إلى نتاج مصفى . وكم من أناس يشعرون بالشقاء والعذاب الباطنى العميق ، لمجرد أنهم لايجدون تحت إمرتهم أى فن للفعل التعبيرى . فما كان يمكن فى ظروف أسعد أن يستخدم لتحويل العناصر المادية الموضوعية إلى مادة تصلح لخبرة عميقة واضحة ، يظل يغلى ويفور فى داخلهم على

شكل اضطراب عنيف صاخب ، حتى يقدر له فى خاتمة المطاف أن يتلاشى ، ولكن ربما على أعقاب انفجار باطنى أليم .

والمواد التى تتحمل فعل الاحتراق بسبب الاحتكاكات الباطنية المتلاصقة والمقاومات المستمرة المتبادلة ، إنما هى التى تكون ما نسميه بالإلهام . فمن جانب الذات ، تحول العناصر الصادرة عن الخبرة السابقة إلى قوى فعالة تتجلى على شكل رغبات ، ودوافع وصور عقلية جديدة . وهذه كلها إنما تصدر عن اللاشعور ، لكنها لاتصدر باردة ، أو على أشكال يسهل التعرف فيها لأجزاء خاصة أو جوانب محددة من الماضى ، أو على صورة أكوام قطع صغيرة ، بل منصهرة فى نار الهياج الداخلى أولهب الاضطراب الباطنى ، وهى إذا كانت لاتبدو فى الظاهر كما لو قد صدرت عن الذات ، فذلك لأنها تنبعث عن ذات ليست معروفة شعوريا . ومن هنا فإن الأسطورة لهى على حق حينما تنسب الإلهام إلى إله من الآلهة ، أو ربة من ربات الفنون ، بيد أن الإلهام – مع ذلك – هو مجرد ظاهرة أولية بدائية وهو فى ذاته بادئ ذى بدىء – إنما يكون (أويظل) بدائياً ناقصاً –وتبعاً لذلك فإنه لابد للمادة الملتهبة الداخلية من أن تلقى وقوداً خاصاً (موضوعياً) تتغذى عليه ، ومن خلال تفاعل الوقود مع المادة المشتعلة من قبل يظهر الإنتاج المصفى المشكل إلى عالم الوجود . فليس فعل التعبير مجرد ظاهرة تجىء على أعقاب إلهام تام مكتمل من ذى قبل بل هو عبارة عن عملية إنجاز للإلهام وتكميل له عن طريق بعض الوسائط الموضوعية ألا وهى مواد الإدراك الحسى والتصور أو التخيل(*) .

(*) لو أننا عدنا إلى كتاب الأستاذ لاسل آبركرومبى القيم فى « نظرية الشعر » لوجدناه يتردد بين رأيين مختلفين فى الإلهام . والرأى الأول منهما – فى نظرنا – إنما هو الذى يتجه نحو التأويل الصحيح . وهنا يقرر الكاتب أن « الإلهام » يحدد ذاته فى القصيدة بطريقة وافية شائقة » . بيد أن آبر كرومبى يعود فيقرر فى مواضع أخرى أن الإلهام هو القصيدة بعينها ، فهو « شىء مستقل بذاته مكتف بنفسه ، أوهو كل متكامل موحد ..» . وهو يقول أيضا إن كل إلهام إنما هو =

وليس فى وسع أى دافع أن يفضى إلى تعبير ، اللهم إلا إذا انصهر فى بوتقة الاضطراب الانفعالى ، أو التهيج النفسى . ومالم يكن هناك ضغط أو اعتصار ، فلن يكون ثمة شيء يستخرج أو يعتصر . والاضطراب النفسى إنما يحدد الموضع الذى يتلاقى عنده الدفع الباطنى مع الاحتكاك بالبيئة ، سواء أكان ذلك فى الواقع أم فى الذهن ، فينشأ من تلاقيهما ضرب من الهياج أو الغليان . ولاتنبعث رقصات الحرب أو الحصاد لدى الرجل البدائى من صميم ذاته ، بل لابد من وجود عدو يتهدده أو محصول يريد جمعه ، حتى يندفع إلى القيام بمثل هذه الرقصات . ومعنى هذا أنه لكى تتولد الاستثارة اللازمة ، فلا بد من أن تكون ثمة مخاطرة ، ولابد من أن يكون هناك شيء هام خطير الشأن تحوط به الريب والشكوك ، كالمعركة التى لا يعرف أحد نتيجتها ، أوالمحصول الذى لايستطيع أحد أن يتنبأ بغلته . أما حين يكون الشيء يقيناً أكيداً ، فإنه لا يمكن قط أن يستثيرنا انفعالياً . وتبعاً لذلك فإن التعبير لايكون عن الاستثارة المحضة ، بل عن استثارة خاصة بموضوع معين ، بل إن الاستثارة المحضة نفسها ، إذا استثنينا حالة الفزع التام complete panic لابد من أن تجد نفسها مضطرة إلى استخدام مسالك الفعل التى اتخذتها من قبل ضروب النشاط السابقة فى تعاملها مع الموضوعات . وهنا يكون مثل هذه الاستثارة المحضة كمثل الحركات التى يؤديها الممثل حين يمضى فى أداء دوره بطريقة آلية صرفة ، وإذ يتولد عن هذه وتلك ضرب من التعبير . وحتى حين نكون بإزاء قلق (أو اضطراب) غير محدد،فإننا نلاحظ أنه يلتمس له مخرجاً فى الغناء أو الإيماء (أو التمثيل الصامت) وكأنما هو يسعى جاهداً فى سبيل أن يصبح شيئاً مفصلا واضح المعالم .

= شيء لم يكن فى الأصل وما كان يمكن أن يكون مجرد ألفاظ » . وليس من شك عندنا فى أن آبركرومبى محق فى ذلك ، فإنه حتى ولا أية دالة رياضية فى حساب المثلثات لا يمكن أن توجد باعتبارها مجرد ألفاظ . ولكن إذا كان الإلهام مكتفيا بذاته مستقلا بنفسه ، فلماذا يعمد إذن إلى البحث عن الكلمات أو الحصول عليها بوصفها وسائط يلتمسها للتعبير ؟

ولو أننا نظرنا إلى الآراء الخاطئة فى فهم طبيعة الفعل التعبيرى ، لوجدنا أن الغالبية العظمى منها قد صدرت عن الفكرة القائلة بأن الانفعال تام أومكتمل فى ذاته داخلياً ، وأنه إنما يصبح ذا تأثير على المادة الخارجية حينما يتخذ صورة منطوقة صريحة ولكن الواقع أن الانفعال لايكون إلا بإزاء شىء موضوعى أو من شىء موضوعى ، أو حول شىء موضوعى ، سواء أكان ذلك فى الواقع أم فى الفكر(*) . والانفعال بطبيعته مندرج فى « موقف » ما زالت نتيجته معلقة ، مما يجعل الذات المنفعلة تهتم به اهتماماً حيوياً . والمواقف قد تكون مثبطة محزنة ، أو مهددة منذرة ، أو عنيفة لا تحتمل ، أومصطبغة بصبغة الفوز والانتصار . ولكن الغبطة التى يستشعرها المرء لانتصار أحرزته جماعته ليست شيئاً مكتملا فى حد ذاته ، كما أن الحزن الذى يستشعره لوفاة صديق له ظاهرة لاسبيل إلى فهمها اللهم إلا بوصفها تداخلا للذات مع الظروف الخارجية (الموضوعية) .

وإذا كان لهذه الحقيقة التى أتينا على ذكرها أهمية خاصة ، فذلك لأنها ترتبط بمشكلة « تفرد » individualization الأعمال الفنية . ولو أننا تصورنا التعبير على أنه صدور مباشر لانفعال تام مكتمل فى ذاته،لترتب على ذلك بالضرورة أن يكون « التفرد » ظاهرة مموهة ، خارجية .وذلك لأن مثل هذا التصور يقتضى أن يكون الخوف هو الخوف ، والفرح هو الفرح ، والحب هو الحب ، بحيث إن كلا منها يمثل نوعاً قائماً بذاته ، فلا يكون الاختلاف الباطنى القائم بين الحالات المختلفة من كل نوع منها سوى مجرد فارق فى الدرجة أو الشدة . ولو كانت هذه الفكرة صحيحة لترتب على ذلك بالضرورة أن تندرج الأعمال الفنية تحت بعض النماذج أو الأنماط . وقد امتدت عدوى هذا الرأى إلى النقد الأدبى ، فلم يكن من

(*) يريد ديوى هنا أن يربط الانفعال بالظروف الخارجية أو الشروط الموضوعية ، فنراه ينفى عنه كل طابع داخلى صرف ، لكى يبين لنا أنه مندمج دائماً فى موقف ، متداخل باستمرار مع الواقع . (المترجم)

شأنها على الإطلاق أن تعين النقاد على فهم الأعمال الفنية الملموسة . ولكن الحق أننا لو صرفنا النظر عن الألفاظ نفسها ، لكان فى وسعنا أن نقول: إنه ليس ثمة شيء يمكن أن نسميه باسم انفعال الخوف ، أو الكراهية ، أو الحب(*) . وآية ذلك أن الانفعال المستثار لا بد من أن يجيء مشبعاً بذلك الطابع الخاص ، المتمايز ، الفريد فى نوعه ، طابع الأحداث والمواقف التى اختبرت فى صميم التجربة . ولو كانت وظيفة القول أن يقدم لنا نسخة طبق الأصل مما يدل عليه أو يشير إليه ، لما كان من حقنا على الإطلاق أن نتحدث عن الخوف ، بل لكان كل ما نستطيع أن نتحدث عنه هو هذا الخوف المعين من تلك السيارة المعينة المندفعة نحونا ، مع كل ما تقترن به هذه الواقعة من تخصيصات زمانية ومكانية ، أوذلك الخوف المعين فى ظروف خاصة معينة من استخلاص نتيجة خاطئة من هذه المقدمات أو تلك . . وعندئذ ، فلن يكون العمر كله كافياً للتعبير بالألفاظ عن أدنى انفعال من الانفعالات . بيد أن الواقع نفسه ليشهد بأن للشاعر والروائى مزايا ضخمة يتفوقان بها على عالم النفس المتخصص فى مضمار الانفعال . والسبب فى ذلك أن كلا منهما إنما يبنى موقفاً عينيا (مشخصاً) concrete يستعين به على توليد الاستجابة الانفعالية ، فالفنان لايعمد إلى وصف الانفعال بمجموعة من الألفاظ العقلية أو الحدود الرمزية ، وإنما هو « يصنع الفعل الذى يولد » الانفعال .

وإنه لمن الحقائق المعترف بها من الجميع ، أن الفن يقوم على الاختيار أو الانتقاء ، وإذا كان للفن مثل هذا الطابع الاختيارى ، فذلك بسبب الدور الذى يقوم به الانفعال فى صميم فعل التعبير . والواقع أن من شأن أية حالة مزاجية متسلطة أن تستبعد بطريقة آلية صرفة كل ما هو غير

(*) يعنى ديوى بذلك أنه لا يمكن التحدث عن الـ « انفعال » the emotion (بألف لام التعريف) لأن هناك من الانفعالات قدرما هنالك من ظروف خارجية وملابسات فردية وأحوال مزاجية . . . الخ فالانفعال الفردى عينى والتعبير كذلك فردى عينى مما يترتب عليه أن يكون العمل الفنى أيضاً فردياً عينياً (المترجم) .

متجانس معها . ولو أننا تصورنا حارساً قوى الشكيمة شديد البأس ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن أى انفعال من الانفعالات لهو أشد تأثيراً وأقوى مفعولا من مثل هذا الحارس . وآية ذلك أن هذا الانفعال يعرف الطريق إلى تلك المواقع الحساسة الموجودة فى كل ما هو متجانس معه ، وفى سائر الأشياء التى قد يكون من شأنها أن تغذيه وتقويه وتحمله إلى الغاية المتممة له . ومالم يمت الانفعال ، أو يتحطم إلى أجزاء متناثرة ، فإنه لا يمكن للمواد الغريبة عنه أن تنفذ إلى صميم الشعور . والملاحظ أن العملية الانتقائية للمواد أو العناصر المستخدمة استخداماً فعالا قوياً من جانب الانفعال المتطور على صورة سلسلة من الأفعال المستمرة ، هى التى تستخرج المادة من عدد لا حصر له من الموضوعات المنفصلة (من حيث العدد والمكان) لكى تكشف ما تم تجريده (أو استخلاصه) فى موضوع يكون بمثابة خلاصة للقيم المتضمنة فيها جميعاً . وهذه الوظيفة هى التى تخلق «كلية» universality أى عمل من الأعمال الفنية .

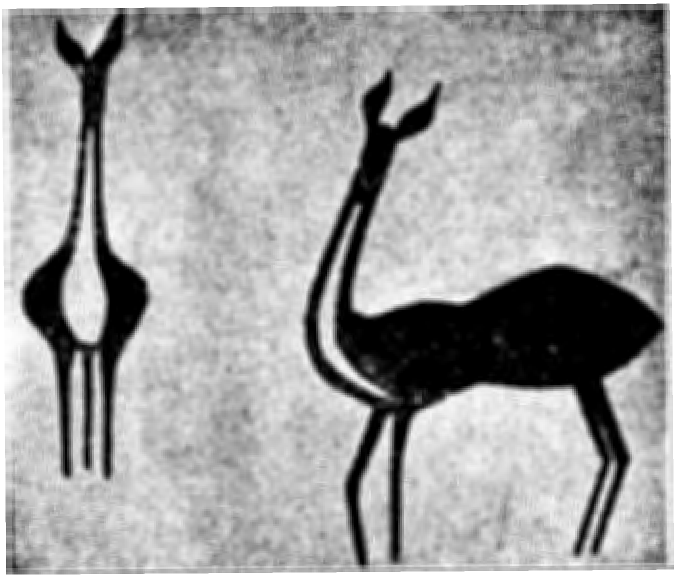
ولو أننا حاولنا أن نستقصى السبب الذى من أجله قد تضايقنا بعض الأعمال الفنية لوجدنا أنه من المحتمل أن يكون المسئول عن ذلك هو عدم توافر أى انفعال شخصى مشعور به يكون هو الموجه لعملية اختيار المواد المقدمة وحشدها أو تجميعها . ومن هنا فقد ينشأ لدينا إحساس بأن الفنان — وليكن مثلا مؤلف رواية — إنما يحاول أن ينظم طبيعة الانفعال المستثار تنظيما شعورياً مقصوداً . وما نحنق له فى هذه الحالة إنما هو شعورنا بأن هذا الروائى يصطنع بعض المواد الخاصة لإحداث تأثير معد من ذى قبل . وهكذا يتضح لنا أن كل أوجه العمل الفنى مع ما يقترن بها من تنوع ضرورى لقيام العمل نفسه قد ضمت بعضها إلى البعض الآخر بفعل قوة خارجية هى التى تضمن لها التماسك . فليس هناك أية ضرورة منطقية تكشف عنها حركة الأجزاء أو النتيجة ، بل إن المؤلف — لا الموضوع — هو وحده هنا الحكم الفيصل الذى لامرد لحكمه .

وقد يقرأ المرء رواية ما من الروايات – لواحد من القصصيين البارعين– فينشأ لديه شعور منذ بداية القصة بأن ثمة مصيراً قد قدر على البطل أو البطلة ، وأن هذا المصير ليس باطناً فى طبيعة الموقف أو الشخصية ، بل هو وليد قصة الكاتب الذى جعل من الشخصية مجرد ألعوبة فى يده ، يستخدمها لخدمة فكرة عزيزة عليه . والشعور الأليم الذى يتولد فى مثل هذه الحالة لا يكون مثار استنكار أو امتعاض من جانبنا لمجرد أنه فى حد ذاته أليم ، بل لأنه مدسوس علينا من قبل شىء نشعر بأنه خارج عن حركة الموضوع نفسه (أو دخيل عليها) وقد نكون بإزاء عمل هو أدخل فى باب المأساة منه فى أى شىء آخر ، ومع ذلك فإنه يولد لدينا ضرباً من الإحساس بالرضا أو الإشباع ، بدلا من الإحساس بالغيظ أو الاستياء . والسبب فى ذلك أننا نرتاح للنتيجة ، إذ نشعر بأنها باطنة فى صميم حركة الموضوع الذى أريد وصفه أو تصويره . حقاً إن الحدث نفسه هو من قبيل المأساة ولكن العالم الذى تحدث فيه أمثال هذه الأمور المحتومة ليس مجرد عالم تعسفى قد فرض فرضاً . وهنا يكون انفعال المؤلف ، والانفعال المستثار لدينا ، مجرد نتيجة تولدت عن مشاهد فى ذلك العالم ، بحيث إنهما ليندمجان فى الموضوع اندماجاً تاماً . وهناك أسباب مماثلة تدعونا دائما إلى النفور أو الاشمئزاز من كل محاولة لإقحام أى مقصد أخلاقى فى الأدب ، فى حين أننا قد نتقبل من وجهة النظر الجمالية أى قدر من المضامين الأخلاقية بشرط أن تكون متماسكة كلها معاً ، بفضل توافر الانفعال النزيه المخلص الذى يوجه المادة الفنية أو يتحكم فيها . وقد يجد الانفعال العنيف(*) الصادر عن الشفقة أو الحنق المواد اللازمة لتغذيته ، فيصهر كل ما تسنى له جمعه ويحيله إلى «كل حيوى» .

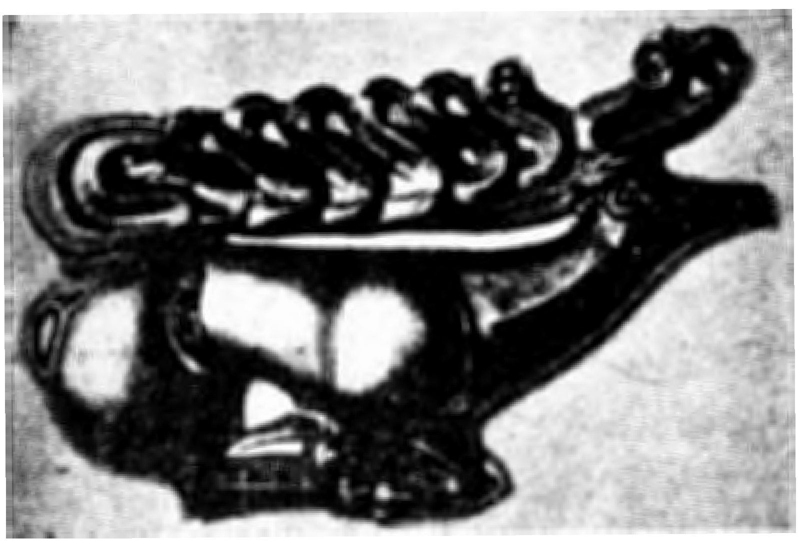
(*) يستعمل ديوى هنا للإشارة إلى الانفعال لفظ white flame واللهب الأبيض إنما يعنى الهوى العنيف المتقد الذى صار فى مثل بياض المعدن حينما يسخن إلى درجة حرارة مرتفعة جداً (المترجم) .

ولما كان الانفعال ضرورياً لفعل التعبير الذى يولد العمل الفنى ، فقد كان من اليسير على التحليل القاصر المفتقر إلى الدقة ، أن يخطىء فهم الطريقة التى يعمل بها الانفعال ، وأن يحسب أن يكون المضمون الحقيقى (العامر بالمعنى أو الدلالة) لأى عمل فنى إنما هو الانفعال . بيد أن المرء قد يذرف الدمع فرحاً ، أو هو قد يبكى بالفعل عند (التقائه بصديق) غاب عنه أمداً طويلا ، ومع ذلك فإن نتيجة فعله فى هذه الحالة لن تكون «موضوعاً معبراً» اللهم إلا من وجهة نظر المتفرج ، أما حين يكون من شأن هذا الانفعال أن يحفز المرء إلى العمل على تجميع المواد ذات القربى بالحالة الانفعالية (أو المزاجية) المستثارة ، فهنالك قد تظهر القصيدة . ولا تكون المواد الموضوعية (أو العناصر الخارجية) مجرد مناسبة عارضة عملت على ظهور القصيدة بل هى تصبح بمثابة مضمون الانفعال ومادته.

وإن دور الانفعال فى نشأة الفعل التعبيرى (وتطوره) لهو كدور المغناطيسى الذى يجذب إليه سائر المواد الملائمة . ولاتكون المواد ملائمة إلا حين تكون هناك قرابة انفعالية مختبرة فى صميم التجربة ، تجمع بينها وبين الحالة النفسية السائدة من قبل ، واختيار المواد وتنظيمها هما فى آن واحد دالة ومعيار للحكم على كيفية (أونوع) الانفعال المختبر فى التجربة . وقد نشعر حين نشاهد دراما ، أو نرى لوحة ، أونقرأ رواية أن الأجزاء ليست متماسكة . وفى هذه الحالة إما أن يكون صاحب العمل قد افتقد تماماً كل خبرة ذات صبغة انفعالية متناغمة ، وإما أن يكون قد اتخذ نقطة بدايته من انفعال حى مشعور به ، ولكنه لم يستطع احتماله أو مكابدته ، فكان من ذلك أن حلت محله سلسلة من الانفعالات غير المترابطة ، جاءت فأملت عليه عمله . وفى هذه الحالة الأخيرة لابد من أن يكون الانتباه قد تذبذب وتراوح ، أو تبدل وتحول ، مما ترتب عليه ظهور تجميع أو التئام لمجموعة من الأجزاء المتنافرة غير المتجانسة . وهنا يستطيع القارئ المتمعن أو الناظر



تصوير على الصخر لجماعة البوشمان – أفريقيا



حلية اسكيذية من الذهب

المدقق ، أن يلمح وصلات ولحامات ، وشقوقاً سدت بطريقة تعسفية محضة حقاً . إنه لابد للانفعال من أن يعمل ، أو أن يقوم بأداء وظيفته ، ولكن من المؤكد أن مهمة الانفعال إنما تنحصر فى تحقيق استمرار الحركة ، وضمان وحدة التأثير فى وسط التنوع (أو الكثرة) . فالانفعال هو الذى يقوم بمهمة اختيار المواد ، وهو الذى يتحكم فى نظمها وتنسيقها ، ولكنه هو نفسه ليس عين ما يعبر عنه . وبدون الانفعال ، قد تكون هناك مهارة (صناعية) ، ولكن لن يكون هناك فن . وقد يتوافر الانفعال ، بل قد يكون عنيفاً حاداً ، ولكنه إذا تجلى بطريقة مباشرة فإن الناتج أيضاً لن يكون من الفن فى شىء .

وقد تكون هناك أعمال فنية أخرى محملة بالانفعال أكثر من اللازم ، ولكننا لو أخذنا بالنظرية التى تقرر أن تجلى الانفعال هو بمثابة تعبير عنه ، لما كان فى وسعنا أن نقول: إن العمل الفنى قد يكون مشحوناً بالانفعال أكثر من اللازم ، لأنه كلما كان الانفعال أعنف وأشد فسيكون التعبير « فى هذه الحالة » أقوى وأنجع . والواقع أن الشخص المثقل بالانفعال هو لهذا السبب عينه أعجز من أن يعبر عنه(*) . وربما كان هذا — على الأقل — هو جانب الصحة فى عبارة وردزوورث التى يتحدث فيها عن « الانفعال المسترجع فى هدوء (أو سكينة) . وحينما يسيطر الانفعال على الإنسان ، فهنالك لابد من أن يكون النشاط القابل (بالمعنى الذى حددناه لهذه الكلمة من قبل) زائداً عن الحد ، فى حين يكون النشاط الفاعل — أو الاستجابة الفاعلية — محدودا

(*) يبدو لنا أن ديوى هنا حريص على التفرقة بين « العمل المعبر » والعمل المؤثر» . وقد عبرنا نحن عن هذه التفرقة فى كتابنا « مشكلة الفن » حيث نقول : « قد يقع فى ظننا أحيانا أن بلاغة العمل الفنى إنما تقاس بمدى حدة صبغته التأثيرية ، أو شدة شحنته الوجدانية . . ولكن الواقع أن العمل المعبر expressive ليس هو بالضرورة العمل المؤثر emouvant لأن « التعبير » شىء و« التأثير » شىء آخر . . » الخ — (مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، ص ٥٣ ، ٥٤) (المترجم)

أكثر من اللازم ، فلا يكون فى الإمكان قيام علاقة توازن أو اتزان . ومعنى هذا أنه مادامت « الطبيعة » قائمة بشكل زائد عن الحد فلن يكون فى الإمكان أن ينشأ « فن » ، ولو أننا نظرنا إلى الكثير من لوحات ڤان جوخ — مثلا — لوجدنا أن فيها شيئاً من « الشدة» ما يستجيب له الوتر الحساس ، ولكن هذه « الشدة » intensity أو « القوة» تقترن بضرب من « التفجر » أو « الاندفاع » الذى يرجع إلى انعدام ضمانات « الضبط» control وليس من شك فى أن مثل هذه الشدة — فى الحالات المتطرفة من الانفعال — قد تحدث اضطراباً فى المادة ، بدلا من أن تعمل على تنظيمها . وبينما أن نقص الانفعال يؤدى إلى ظهور إنتاج محكم « مضبوط » بارد ، نجد أن زيادة الانفعال قد تحول دون تحقق التنظيم الضرورى أو التحديد اللازم للأجزاء .

والواقع أن تحديد « القول الحق »(*) mot juste ووضع الحدث المناسب فى الموضع المناسب ، وتحقيق التناسب الرائع ، واستخدام الدرجات اللونية والتوزيعات والظلال التى تساعد على توحيد « الكل » فى نفس الوقت الذى تحدد فيه « الجزء » ، كل هذا إنما يحققه الانفعال. ولكن ليس فى وسع أى انفعال — كائناً ما كان — أن يقوم بهذه المهمة ، بل يحققها انفعال عملت على تشكيله المواد التى سبق تحصيلها وتجميعها . والانفعال إنما يكتسب صورة ، ويمضى قدماً إلى الأمام حينما يستخدم بطريقة غير مباشرة فى البحث عن العناصر المادية والعمل على تنظيمها ، لاحينما ينفق مجرد إنفاق بطريقة صريحة مباشرة .

وكثيراً ما تبدو لنا الأعمال الفنية بصورة ظواهر تلقائية تحمل طابعاً غنائياً ، وكأنما هى ألحان عفوية تصدر عن طير مغرد . ولكن الإنسان — لحسن الحظ أولسوئه — ليس طيراً من الطيور . وحتى لو نظرنا إلى أكثر

(*) استعمل ديوى هنا الاصطلاح الفرنسى فى النص الأصلى ، وعبارة « القول الحق » إنما تعنى الكلمة المناسبة ، أو العبارة الصحيحة ، أو المقالة الملائمة (الموضوعة فى موضعها) .
(المترجم)

انفجاراته تلقائية ، فسنجد أنها — مادامت تعبيرية — لا يمكن أن تكون مجرد فيضانات لضروب وقتية من الضغط الداخلى . وليست التلقائية فى الفن سوى عملية استغراق تام فى موضوع جديد ، تكون له من النضارة (أو الحدة) ما يستحوذ على الانفعال ويعمل على تعضيده وتقويته . وهناك قوتان معاديتان لتلقائية التعبير ، ألا وهما ابتذال المادة ، أو قدمها ، أو تفاهتها من جهة ، وتطفل الحساب ، أو تدخل التقدير calculation من جهة أخرى . حقاً إن التفكير — بل التفكير الطويل الشاق — قد يكون له دخل فى توليد المادة (أو العناصر المادية) ولكن من شأن التعبير مع ذلك أن يجىء منطوياً على ضرب من التلقائية ، حينما تكون المادة قد أدمجت بصورة حيوية فى خبرة راهنة ، وليس هناك أى تعارض على الإطلاق بين الحركة الذاتية الضرورية للقصيدة أو الدراما ، وبين أى قسط من العمل (أو الجهد) السابق ، ولكن بشرط أن تظهر نتائج هذا الجهد ممتزجة تمام الامتزاج بانفعال جديد كل الجدة . وقد تحدث كيتس بأسلوب شعرى عن الطريقة التى يتم بها الوصول إلى التعبير الفنى حينما قال : « إن ثمة ضروباً لا حصر لها من التآلف والانحلال تجرى فيما بين الذهن ومواده العديدة ، قبل أن يتسنى له الوصول إلى إدراك الجمال إدراكاً رقيقاً دقيقاً تهتز له أوصاله » .

وإن كلا منا ليتمثل فى نفسه شيئاً من القيم والمعانى المتضمنة فى خبراته الماضية ، ولكننا نفعل ذلك بدرجات مختلفة وعلى مستويات مختلفة من « الآنية » Selfhood فبعض الأشياء تغوص إلى الأعماق ، على حين يبقى بعضها الآخر على السطح ، ويقبل النقل أو الإبدال بكل سهولة ، وقد اعتاد الشعراء القدامى — بحسب ما تواتر به التقليد — أن يهيبوا بآلهة « الذاكرة » muse of Memory كما لو كانت شيئاً خارجاً تماماً عنهم ، خارجاً عن ذواتهم الواعية الماثلة فى الحاضر . وليس التضرع لآلهة الذاكرة سوى مجرد اعتراف أو إشارة بتلك القوة التى يتسم بها ما هو كامن فى أعمق أعماق

ذواتنا ، أعنى ما هو متأصل فى الأغوار السحيقة تحت الشعور ، وهى القوة التى يستطيع بمقتضاها أن يحدد الذات الحاضرة ، وأن يملى عليها ما ينبغى أن تقوله . وليس بصحيح ما يقال أحياناً من أننا « ننسى » أو نقذف إلى اللاشعور بالأشياء الغريبة الكريهة (غير الملائمة) وحدها ، وإنما قد يكون الأدنى إلى الصواب أن يقال: إن الأشياء التى نجحنا إلى حد كبير فى أن نجعل منها جزءاً من ذواتنا ، أعنى تلك الأشياء التى تمثلناها فأصبحت شخصيتنا تتكون منها ولم نقتصر على استبقائها بوصفها مجرد أحداث عارضة ، نقول: إن هذه الأشياء لم يعد لها وجود شعورى منفصل قائم بذاته . وقد تجىء مناسبة ما من المناسبات — كائنة ما كانت — فتستثير الشخصية التى سبق أن تكونت على هذا النحو ، وعندئذ لاتلبث الحاجة إلى التعبير أن تظهر إلى عالم الوجود . وهنا لن يكون ما يعبر عنه هو الأحداث الماضية التى تركت فينا آثارها التشكيلية ، ولاهو المناسبة الحاضرة القائمة بالفعل ، بل سيكون (بدرجة ما من التلقائية) هو ذلك الاتحاد الوثيق الذى يجمع بين سمات الوجود الراهن وبين القيم التى أدمجتها الخبرة الماضية فى صميم الشخصية . وما يصدر (أوينبعث) عن المناسبة الراهنة ، إنما هو الطابع المباشر أو الصبغة الفردية ، وهما السمتان المميزتان للوجود العينى الملموس ، فى حين أن المعنى ، والجوهر ، والمضمون إنما تصدر جميعها عما هو متأصل فى الذات من رواسب الماضى .

ونحن نميل إلى الظن بأننا — حتى لو نظرنا إلى رقص صغار الأطفال وغنائهم — فإننا لن نستطيع أن نفسر هذه الظاهرة تفسيراً وافياً بأن نقول عنها: إنها عبارة عن استجابات غير متعلمة وغير مشكلة لبعض الظروف الموضوعية القائمة بالفعل . حقاً إنه لابد بطبيعة الحال من أن يكون ثمة شىء فى الحاضر يبعث على السعادة ، ولكن الفعل لايكون معبراً اللهم إلا إذا كان ينطوى على تناغم أوتوافق بين شىء سبق اختزانه من الخبرة الماضية ،

وبالتالى شىء قد اكتسب صبغة عامة ، وبين الظروف الراهنة أوالمناسبات القائمة بالفعل . وحينما نكون بصدد التعبيرات الصادرة عن الأطفال السعداء فإننا نلاحظ أن هذا التزاوج أو الاتحاد بين القيم الماضية والأحداث الراهنة إنما يتحقق بسهولة ويسر ، نظراً لأنه ليس لدى الطفل إلا عوائق قليلة يلزم التغلب عليها ، وجراح ضئيلة يلزم العمل على برئها، ومظاهر صراع محدودة لابد من حلها . أما حينما نكون بصدد أشخاص أكثر نضجاً ، فإننا نلاحظ أن الأمر هو على العكس تماماً . وتبعاً لذلك ، فإن تحصيل التوافق التام لهو ظاهرة نادرة لديهم ، ولكنه إن حدث كان حدوثه فى مستوى أعمق ، واقترن ظهوره بمضمون أكمل وأوفى من المعنى أوالدلالة . وعندئذ يجىء التعبير النهائى ، حتى وإن كان قد صدر بعد فترة طويلة من الاختمار ، وبعد مقدمات عنيفة شاقة من الجهد فيتجلى بنوع من التلقائية التى تصحب فى العادة الكلام المنغم ، والحركات الإيقاعية لدى الأطفال السعداء .

وهذا ڤان جوخ يكتب فى إحدى رسائله إلى أخيه فيقول : « إن الانفعالات لهى من القوة بحيث إن المرء ليعمل دون أن يدرى أنه يعمل ، ومن هنا تجىء لمسات الفرشاة سلسلة متتابعة متماسكة (متسقة) ، كأنما هى مجرد كلمات فى حديث أوخطاب » . بيد أن مثل هذا الانفعال الممتلىء الوفير ، وذلك الانطلاق الخطابى التلقائى ، هيهات أن يتهيأ بحق اللهم إلا لأولئك الذين انغمسوا فى خبرات المواقف الموضوعية ، أولئك الذين اعتادوا أن يستغرقوا فى ملاحظة المواد المترابطة ، والذين طالما انشغل خيالهم بإعادة تركيب ما سبق لهم رؤيته وسماعه . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لكانت الحالة التى نحن بإزائها مجرد ضرب من الخبل أوالجنون ، ولكان الإحساس القائم فيها بانتظام الإنتاج مجرد إحساس ذاتى هذائى ، وحتى لو اتجهنا بأبصارنا نحو الانفجارات البركانية ، فسنجد أنها تفترض بالضرورة فترة طويلة من الضغط السابق ، بحيث إنه إذا قدر للبركان أن ينفجر على شكل

حمم مصهورة ، بدلا من أن يقذف ببعض الصخور المتناثرة ، والرماد المبعثر ، فإنه لابد من أن يكون قد سبق ذلك عملية تحول لجميع المواد الخام الأصلية . وإذن فإن « التلقائية » ثمرة لفترات طويلة من النشاط ، وإلا فإنها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلا من أفعال التعبير.

وما كتبه وليم چيمس عن الخبرة الدينية قد كان يمكن أيضاً أن يكتب عن المراحل الممهدة لأفعال التعبير . يقول چيمس : « إن قريحة الإنسان وإرادته لتنزعان نحو شيء لا تتصورانه إلا بطريقة غامضة مهوشة غير مضبوطة . ومع ذلك ، فإن قوى النضج العضوى البحت الكامنة فى باطنه تمضى فى الوقت نفسه نحو غايتها الخاصة المحددة سلفاً ، كما أن جهوده الواعية تعمل على إطلاق سراح حلفائها اللاشعوريين الكامنين خلف الستار ، فتعمل تلك القوى بطريقتها الخاصة على إعادة التنظيم . أما هذا التنظيم الجديد الذى تسعى نحوه كل تلك القوى العميقة ، فهو فى صميمه محدد تحديداً أكيداً ، ولكنه مختلف اختلافاً حاسما عن كل ما يتصوره المرء ويحدده بطريقة شعورية واعية . وتبعاً لذلك فقد يحدث تصادم بين هذا التنظيم (خصوصاً وأن الضغط شديد) وبين جهوده الإرادية التى تنحرف به عن الاتجاه الصحيح» . وهكذا يخلص چيمس إلى القول بأنه « حينما يكون المركز الجديد للطاقة قد أكمل فترة حضانته اللاشعورية ، بحيث يكون على أهبة الاستعداد للإزهار والتفتح ، فإنه لن يكون فى وسعنا سوى أن نرفع أيدينا عنه ، إذ لابد للبراعم من أن تظهر دون أى عون من قبلنا» .

وربما كان من العسير أن نجد (أو أن نقدم) وصفاً أفضل من هذا لطبيعة التعبير التلقائى . وكما أن الضغط يسبق تدفق العصير من معصرة النبيذ ، فكذلك نلاحظ أن الأفكار الجديدة لاترد إلى الشعور بيسرها المعهود (ولكن بسرعة أيضاً) ، اللهم إلا إذا كان ثمة جهد قد بذل من قبل فى سبيل العمل على إيجاد الأبواب الصحيحة التى يمكنها أن تدخل عن طريقها .

ومعنى هذا أن النضج اللاشعورى يسبق الإنتاج الإبداعى فى كل مجال من مجالات النشاط البشرى . أما الجهد الذى تبذله « القريحة والإرادة » ، فإنه فى حد ذاته يستحيل أن يولد شيئاً لايكون ميكانيكياً . حقاً إن الوظيفة التى تقوم بها القريحة والإرادة وظيفة لازمة ضرورية ، ولكنها إنما تنحصر فى إطلاق سراح تلك القوى المخالفة لهما الموجودة خارج نطاقهما . ونحن نفكر فى أوقات مختلفة حول موضوعات مختلفة ، ونشغل أنفسنا بتحقيق أهداف هى من وجهة نظر الشعور مستقلة يختص كل منها بمناسبته الخاصة ، كما أننا نؤدى أفعالا مختلفة لكل منها نتيجته الخاصة . ولكن لما كانت كل هذه الأفعال إنما تصدر عن كائن حى واحد بعينه ، فإنها مترابطة جميعاً فيما بينها ، بشكل ما من الأشكال فيما دون مستوى القصد أو النية . وهكذا نراها تعمل جميعاً معاً ، لكى يتولد عنها فى خاتمة المطاف شيء يكاد وجوده يكون على الرغم من الشخصية الشعورية ، وهو بكل تأكيد لايمكن أن يعد وليد إرادتها الحرة المصممة . وحينما يكون التأنى (أوطول الأناة) قد أدى دوره كاملا غير منقوص فهنالك لابد للإنسان من أن يجد نفسه بين يدى ربة الفن الصالحة ، فلا يلبث أن يتكلم أو ينشد كما لو كان هناك إله يملى عليه ما يقوله أوينشده .

ولئن كنا قد درجنا على إقصاء طائفة من الأشخاص — ألا وهم المفكرون والعلماء عن دائرة الفنانين — إلا أن هؤلاء الأشخاص لايعملون عن طريق القريحة والإرادة الواعيتين إلى الحد الذى يتصوره فى العادة جمهور الناس . وآية ذلك أن المفكرين والعلماء أيضاً يندفعون بكل قوة نحو غاية متصورة سلفاً تصوراً غامضاً غير محدد ، فيلتمسون طريقهم مأخوذين بسحر ذلك المجال الخاص الذى تسبح فيه ملاحظاتهم وتأملاتهم . وليس هناك من يقرر أن العلماء والفلاسفة يفكرون ، فى حين أن الشعراء والمصورين يسيرون وراء عواطفهم ، اللهم إلا دعاة النظرية السيكلوجية التى تفصل

بين أشياء هى فى الحقيقة متحدة مترابطة . ولكن الواقع أن لدى كل من الجماعتين – وإلى الحد الذى يبلغ فيه كل منهما درجة تقبل المقارنة من حيث المستوى – تفكيراً ذا شحنة وجدانية ، كما أن لديهما أيضاً مشاعر ينحصر جوهرها فى بعض المعانى أوالأفكار المقومة . وكما سبق لنا القول ، إن الفارق الوحيد الذى يمكن اعتباره ذا بال بين كل من الطائفتين إنما ينحصر فى نوع المادة التى يرتبط بها الخيال الوجدانى (ذو الشحنة العاطفية) فعلى حين أن أولئك الذين نسميهم بالفنانين إنما يتخذون من كيفيات الأشياء الماثلة فى الخبرة المباشرة موضوعاً لهم ، نجد أن هؤلاء الذين نسميهم بالمفكرين أو الباحثين العقليين إنما يتعرضون لتلك الكيفيات عن بعد فيتعاملون معها من خلال وسائط الرموز التى تقوم مقامها دون أن يكون لها (أى لتلك الرموز) معنى فى صميم وجودها المباشر(*) . وهذا الفارق فى نهاية الأمر إنما يمثل اختلافاً ضخماً بينهما من حيث تكتيك الفكر والانفعال المستخدم لدى كل منهما . ولكن ليس ثمة فارق بينهما من حيث إن كلا منهما يستند إلى أفكار ذات شحنات وجدانية ، وعملية نضج لاشعورى . حقاً إن التفكير المباشر بلغة الألوان والأنغام والصور لهو عملية مختلفة تماماً من الناحية التكنيكية عن التفكير بالألفاظ ، ولكن الخرافة – والخرافة وحدها – هى التى تستطيع أن تزعم أنه مادام معنى اللوحات والسيمفونيات هو مما لاسبيل إلى ترجمته إلى ألفاظ ، ومادام معنى الشعر مما لا سبيل إلى التعبير عنه بالنثر ، فإن التفكير إذن وقف على النثر . ولو كان فى الإمكان التعبير عن سائر المعانى تعبيراً وافياً بالكلمات ، لما قامت لفنون التصوير والموسيقى أية قائمة . ولكن هناك قيما ومعانى لا سبيل إلى التعبير عنها إلا عن طريق الكيفيات المرئية والمسموعة المباشرة ، فكل تساؤل عن دلالتها بلغة الألفاظ إن هو إلا إنكار لوجودها الخاص المتمايز .

(*) يعنى بذلك أن غرض العالم بعيد ، فهو يشتغل مستعيناً بالرموز ، فى حين أن غرض الفنان قريب ، فهو يعمل مستخدماً وسائط مباشرة هى كيفيات الأشياء الماثلة فى صميم خبرته .
(المترجم)

وهناك اختلاف ظاهر بين الأشخاص المختلفين من حيث نسبة مشاركة قريحتهم وإرادتهم الواعيتين فى صميم أفعالهم التعبيرية . وقد قدم لنا إدجار ألن بو تقريراً وافياً عن عملية التعبير على نحو ما يضطلع بها أولئك الذين يتمتعون بعقلية أكثر ترويا وإمعاناً وهو يحدثنا عما حدث له حينما كتب قصيدته « الغراب » ، فنراه يقول : « إنه ليندر أن يسمح للجمهور بأن يختلس النظر إلى ما وراء الكواليس ، لكى يرى بعينى رأسه تلك المحاولات الفجة الركيكة التى تكون موضع تردد وتذبذب قبل أن يتم إدراك الهدف الصحيح فى آخر لحظة ، أولكى يشاهد ما يكمن خلف الستار من عجلات وتروس ، وآلات خاصة لتغيير المناظر ، وسلالم ذات درجات متنقلة ، وحيل شيطانية ، وأصباغ حمراء ، ورقع سوداء ، مما يكون — فى تسع وتسعين حالة من مائة — خصائص المسرح الأدبى literary histrio .

وليس من الضرورى — بطبيعة الحال — أن نأخذ على محمل الجد تلك النسبة العددية التى ساقها بو ، ولكن من المؤكد أنه قد عبر فيما قاله بأسلوب مزخرف ممتع عن حقيقة بسيطة واضحة . أما هذه الحقيقة،فهى أن المادة الغفل البدائية للتجربة هى فى حاجة إلى صناعة جديدة يعاد فيها تكوينها حتى يمكن أن تمدنا بالتعبير الفنى . وهذه الحاجة — فى أكثر الأحيان — إنما تكون أعظم فى حالات « الإلهام » منها فى الحالات الأخرى . وهكذا يتم — خلال هذه العملية — تعديل الانفعال الأولى الذى استثارته المادة الأصلية ، نظراً لأنه قد أصبح الآن مرتبطاً بمادة جديدة . وهذه الحقيقة إنما هى الدليل الذى نستطيع فى ضوئه أن نفهم طبيعة الانفعال الجمالى .

أما فيما يتعلق بالمواد التى تدخل فى تكوين أى عمل فنى ، فإن كلا منا ليعلم أنه لابد لها من أن تخضع لضرب من التغير . فالرخام لابد أن يقد ، والألوان لابد من أن تصب على القماش ، والألفاظ لابد من أن يؤلف بين بعضها وبعض . ولكننا لا نقر فى العادة بوجود تحول مماثل فى المجال

« الباطنى » أومجال المواد الداخلية ، ألا وهى الصور الذهنية ، والملاحظات ، والذكريات والانفعالات ، فهذه جميعاً لابد أيضاً من أن يعاد تكوينها بطريقة تدريجية ، وهى كلها أيضاً فى حاجة إلى ضرب من التنظيم . وهذا « التعديل » هو بمثابة تكوين أوبناء للفعل التعبيرى بمعنى الكلمة . والدافع الذى يثور فى النفس محدثاً لديها نوعاً من الاضطراب الذى يتطلب التعبير أو النطق utterance إنما هو فى حاجة أيضاً إلى أن يخضع لعملية تنظيم واف دقيق حتى يلقى البيان الفصيح الذى يظهره إلى عالم الوجود ، مثله فى ذلك كمثل الرخام ، أو الأصباغ اللونية ، أو الألوان أو الأصوات . بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال: إننا هنا لسنا بإزاء عمليتين مختلفتين تجرى إحداهما على المادة الخارجية ، وتجرى الأخرى على المادة الداخلية أو العناصر الذهنية .

ولا يكون العمل فنياً إلا بقدر ما تتحد فيه عمليتا التحول ، لكى تتكون منهما عملية واحدة . وآية ذلك أن المصور حينما يضع الأصباغ اللونية على القماش ، أوحين يتخيلها موضوعة عليه ، فإن أفكاره وعواطفه أيضاً تكون قد انتظمت واتسقت . والكاتب حين يصوغ ما يريد أن يقوله مستخدماً واسطة معينة ألا وهى الألفاظ ، فإن فكرته تتخذ فى نظره صورة حسية قابلة للإدراك .

وإن المثال ليتصور تمثاله ، ولكنه لايتصوره بلغة ذهنية ، بل بلغة الصلصال ، والرخام والبرونز ، ولا عبرة بما إذا كان الموسيقار ، أو المصور ، أو المهندس المعمارى ينتج فكرته الانفعالية الأصلية بلغة التخيل السمعى أو البصرى ، أو ما إذا كان ينتجها فى صميم الواسطة الفعلية فى أثناء قيامه بعمله . ذلك أن عملية التخيل إنما تنصب على الواسطة الموضوعية حين تعانى ضرباً من التطوير أو التحوير ، وقد تنظم الوسائط المادية فى الخيال ، كما قد تنظم فى صميم المادة المحسوسة . وفى كلتا الحالتين ، يلاحظ

أن العملية المادية تطور المخيلة (أوتوسع الخيال)، كما أن الخيال إنما يصور بلغة المادة المحسوسة. ولاسبيل إلى إنتاج شيء لايكون مجرد وثيقة محفوظة، أومجرد نموذج لشيء معروف، اللهم إلا إذا تم عن طريق التنظيم التدريجي للمادة «الداخلية» و«الخارجية» معاً بحيث يتحقق بين الواحدة والأخرى ضرب من الترابط العضوى.

وإذا كان ثمة بزوغ مفاجيء أوانبثاق مباغت، فإن هذه الفجائية إنما تميز ظهور المادة (أوالمواد) فوق عتبة الشعور، ولكنها لا تميز عملية تكونها generation. ولو قدر لنا أن نتعقب أى ظهور من هذا القبيل، لكى نرتد إلى جذوره، ونتتبعها فى نموها عبر التاريخ، لوجدنا أنفسنا فى البداية بإزاء انفعال جاف غليظ غير محدد نسبياً، ولم يستطع هذا الانفعال أن يتخذ لنفسه صورة محددة، إلا بعد أن شكل نفسه عبر سلسلة من التغيرات فى صميم المادة المتخيلة. وما ينقص الكثيرين منا لكى يكونوا فنانين، ليس هو الانفعال البدائى (الأصلى)، ولاهو مجرد المهارة فى الصنعة أو التنفيذ، بل هو القدرة على تحوير الفكرة الغامضة، أو الانفعال الغامض بحيث يصب فى قالب أية واسطة محددة.. ولو كان التعبير مجرد عملية نقش أونسخ، أولو كان شعوذة يراد من ورائها إخراج أرنب من مخبئه، لكان التعبير الفنى نسبياً أمراً بسيطاً يهون أمره. ولكن ثمة فترة طويلة من الحمل gestation تكمن بين لحظة الحبل conception ولحظة ظهور الوليد إلى عالم النور. وخلال هذه الفترة، قد لا يقل التحول الذى تخضع له المادة الباطنة للانفعال والفكر بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الموضوعية، عن ذلك التحول الذى تعانيه المادة الموضوعية بسبب استحالتها إلى واسطة تعبير.

وهذا التحول — على وجه التحديد — إنما هو الذى يغير طابع الانفعال الأصلى مدخلاعلى كيفيته من التعديل ما يجعله ذا طبيعة جمالية متمايزة. ولو أننا

التزمنا التعريف الشكلى ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن الانفعال يكون جمالياً حينما يتقيد بموضوع ، عمل على تكوينه فعل تعبيرى ، بالمعنى الذى سبق لنا تحديده لكلمة « فعل تعبير » .

والانفعال — فى بدايته — إنما ينطلق أويمضى قدماً نحو موضوعه . فالحب مثلا ينزع نحو ملاطفة الموضوع المحبوب ، كما أن الكراهية تنزع نحو القضاء على الشيء المكروه. وكل انفعال من هذين الانفعالين قد يصرف عن غايته المباشرة ؛ فانفعال الحب (أو عاطفة الحب) قد يبحث عن مادة أو يهتدى إلى مادة غير موضوع حبه المباشر ، ولكن هذه المادة لابد من أن تكون متجانسة أو مشابهة له ، بمقتضى ذلك الانفعال الذى يقرب بين الأشياء ، مولداً بينها نوعاً من القرابة ، وقد تكون هذه المادة الجديدة أى شيء كائناً ماكان بشرط أن تغذى الانفعال . وحسبنا أن نعود إلى الشعراء لكى نتحقق من أن الحب قد يجد تعبيراً عنه فى السيول الجارفة ، والغدير الساكن ، والهدوء الذى يسبق العاصفة ، والطير المتزن فى حركات انطلاقه ، والنجم القاصى ، والقمر المتقلب . وليست هذه المواد مجرد عناصر مجازية أواستعارية ، إذا كان المقصود بالاستعارة هنا ذلك الأثر الذى يترتب على فعل المقارنة الواعية أو التشبيه المشعور به . والحق أن الاستعارة المقصودة فى الشعر هى بمثابة التجاء إلى الذهن حينما يكون الانفعال أعجز من أن يشبع المادة . وقد يتخذ التعبير اللفظى صورة الاستعارة أو المجاز ، ولكن هناك فيما وراء الكلمات فعلا من أفعال التقمص الوجدانى ، لا مجرد تشبيه عقلى صرف .

والملاحظ — فى كل هذه الحالات — أن ثمة موضوعاً مجانساً من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يجيء فيحل محل هذا الانفعال . وهكذا يعمل هذا الموضوع الجديد بدلا من الملاحظة المباشرة ، أو التودد المتقرب المتردد أوالمحاولات العنيفة التى تحمل على أجنحة العواصف . وربما كان

هناك جانب من الصواب فيما قاله هولم Hulme من أن الجمال لهو بمثابة (التوقف) ، والتذبذب الساكن ، والنشوة المدهومة ، لدافع معطل عاجز عن بلوغ غايته الطبيعية(*) . وإذا كان ثمة خطأ فى هذه العبارة،فإن هذا الخطأ كان فى تلك الإشارة الضمنية إلى أنه كان ينبغى لهذا الدافع أن يبلغ « غايته الطبيعية » . ولو لم يقدرالانفعال الحب بين الجنسين أن يلقى نوعاً من التمجيد (أو التصعيد) عن طريق التحول نحو مواد (أوموضوعات) أخرى مجانسة له انفعالياً ولكنها غير مرتبطة عملياً بموضوعه أوهدفه المباشر، لحق لنا أن نفترض أنه لابد لهذا الانفعال من أن يكون قد بقى فى المستوى الحيوانى الصرف . والواقع أن الدفع المعطل أو المعوق فى حركته المباشرة نحو غايته السوية فسيولوچياً ، لا يمكن أن يعد — فى حالة الشعر — معوقا أو معطلا بصفة مطلقة . وإنما كل ما هنالك أنه يتحول نحو مسالك أخرى غير مباشرة حيث يمكنه أن يجد مواد أخرى غير تلك التى هى « بطبيعتها » ملائمة أوصالحة له ، فلايلبث أن يمتزج بتلك المواد ، مما يجعله يتخذ لوناً جديداً ، ويفضى بالتالى إلى نتائج جديدة . وهذا ما يحدث حينما يكتسب أى دافع طبيعى صبغة مثالية أو طابعاً روحياً . وما يسمو بعناق المحبين (أوالعشاق) فوق المستوى الحيوانى إنما هو هذه الواقعة الهامة ، ألا وهى أن هذا العناق حينما يحدث ، فإنه يكون فى استطاعته أن يدمج فى ذاته — بوصفه معنى خاصاً به — نتائج شتى الشطحات الذهنية غير المباشرة التى هى عبارة عن الخيال نفسه فى صورة فعل أونشاط .

والتعبير إنما هو تصفية للانفعال المكدر . ولاتعرف شهواتنا ذاتها إلا حينما تنعكس على صفحة مرآة الفن ، وهى حينما تعرف ذاتها ، فإنها فى الوقت نفسه تتحول وتكتسب صورة جديدة . وعندئذ يظهرالانفعال الجمالى ، بالمعنى الدقيق المتمايز لهذه الكلمة . وليس هذا الانفعال مجرد صورة

(*) « تأملات نظرية » Speculations ص ٢٦٦ .

لعاطفة متمايزة توجد منذ البداية مستقلة قائمة بذاتها . وإنما هو انفعال تعمل على إنتاجه مادة ذات صبغة تعبيرية ، ونظراً لأنه ينشأ ويرتبط بتلك المادة ، فإنه يكون بمثابة مجموعة من الانفعالات الطبيعية التى خضعت لضرب من التعديل أو التحوير . ومعنى هذا أن الموضوعات أو المشاهد الطبيعية — مثلا — قد تتسبب فى ظهوره . ولكنها لاتقوم بهذه المهمة ، إلا لأنها حين تصبح مادة لخبرة ، فإنها هى نفسها لابد أيضاً من أن تكون قد عانت تغيراً شبيهاً بذلك الذى يحدثه المصور أو الشاعر حينما يحول المشهد المباشر إلى مادة لفعل يعبر عن قيمة الشيء المرئى .

إن الشخص الغاضب ليجد نفسه مدفوعاً إلى عمل شيء . وهو لن يستطيع أن يقمع غيظه عن طريق أى فعل إرادى مباشر ، فإن أقصى ما يمكنه عمله عن هذا الطريق إنما هو أن يوجه حنقه نحو مسلك سلبى ، حيث يمكنه أن يعمل بطريقة أكثر دهاء وأقوى تخريباً ، وإذن فلابد له من أن يعمل على التخلص من حالة الغيظ أو الحنق الشديد . ولكنه هنا يستطيع أن يعمل بطريقتين مختلفتين : إحداهما مباشرة ، والأخرى غير مباشرة ، وذلك بقصد إظهار حالته . حقاً إنه لن يستطيع أن يقمعها بأكثر مما يستطيع تحطيم فعل الكهربا بمقتضى تصميم إرادى يقول للشيء كن فيكون . ولكنه يستطيع أن يتحكم فى الواحد منها والآخر بحيث يوجهه نحو تحقيق غايات جديدة تقضى على القوة الهدامة للنشاط الطبيعى . وهنا لن يكون على الشخص الحانق أن يصب جام غضبه على جيرانه وأفراد أسرته ، حتى يتحرر من هذا الغضب ، بل هو قد يتذكر أن قدراً معيناً من النشاط العضوى المنظم لهو أنجع دواء . ومن ثم فإنه قد يشرع فى تنظيف غرفته ، وتعديل وضع الصور المائلة ، وفرز الأوراق ، وتفريغ الأدراج ، ووضع كل شيء فى موضعه بصفة عامة . والشخص هنا إنما يستخدم انفعاله ، محولا خط سيره نحو مسالك غير مباشرة ، ممهدة من قبل بفعل مشاغله واهتماماته

السابقة . ولكن لما كان استخدام هذه المسالك ينطوى على شيء مجانس عاطفياً (أوقريب انفعالياً) من الوسيلة التى كان يمكنه عن طريقها أن يجد لغضبه منفذاً مباشراً ، فإنه ليس بدعاً أن ينتظم انفعاله فى نفس الوقت الذى يدخل فيه النظام على الأشياء(*) .

ولو أننا نظرنا إلى هذا التحول ، لوجدنا أنه فى جوهره مشابه لذلك التغير الذى يطرأ على أى —أو كل — دافع انفعالى طبيعى أوأصلى ، حين يسلك السبيل الملتوى غير المباشر ، سبيل التعبير ، بدلامن أن يسلك السبيل المستقيم المباشر: سبيل تفريغ الطاقة . وقد ينطلق الغضب كالسهم المصوب نحو الهدف ، فيحدث بعض التغيرات فى العالم الخارجى . ولكن هناك فرقاً شاسعاً بين إحداث تأثير خارجى ، وبين استخدام الظروف الموضوعية استخداماً منظما من أجل تحقيق الانفعال (أو إشباعه) تحقيقاً موضوعياً ، وهذه الحالة الأخيرة وحدها هى التى تعد تعبيراً . كما أن الانفعال الذى يرتبط بالموضوع المترتب عليه ، أو الذى يتداخل معه ، هو فى صميمه انفعال جمالى . ولو أن الشخص الذى نحن بصدده نظم غرفته بطريقة آلية روتينية ، لكان فعله عديم الصبغة الجمالية ، ولكن لو أن انفعاله الأصلى (وهو انفعال الغيظ المتهيج) لقى تنظيما وتهدئة فيما قام به من عمل، لعكست له الغرفة المنظمة بدورها صورة التغير الذى طرأ عليه . وهنا يشعر الشخص بأنه لم يحقق مجرد مهمة منزلية ضرورية ، بل هو قد فعل شيئاً أشبع به ذاته من الناحية الوجدانية . ولهذا فإن انفعاله — فى هذه الصورة الموضوعية — إنما يعد انفعالا جمالياً .

من هذا نرى أن الانفعال الجمالى ظاهرة نوعية متمايزة ، ولكنها ليست مفصولة بهوة سحيقة عما عداها من الخبرات الانفعالية الطبيعية ، كما وقع فى ظن بعض الباحثين الذين جاهدوا فى سبيل تقرير وجودها كظاهرة

(*) يعنى بذلك أن الإنسان الغاضب حين ينظم الأشياء أوالموضوعات المحيطة به ، فإنه ينظم فى الوقت نفسه انفعاله ؛ إذ يجد له منفذاً أو مصرفا غير مباشر. (المترجم) .

منفصلة . وكل من له عهد بالإنتاج الأدبى الحديث فى مضمار الدراسات الجمالية لاشك ملاحظ أن ثمة نزوعاً نحو التطرف فى اتخاذ مسلك أو آخر . فمن ناحية ، نرى قوماً يؤكدون أن هناك – على الأقل لدى بعض الأشخاص الموهوبين – انفعالا يعتبر منذ البداية جمالياً ، وأن الإنتاج والتقدير الفنيين إنما هنا مظهران لهذا الانفعال . ومثل هذا التصور إنما هو الرأى المقابل – بطريقة منطقية حتمية – لتلك الاتجاهات التى تجعل من الفن شيئاً سرياً خفياً والتى تقصى الفنون الجميلة فى عالم ناء تفصله عن خبرات الحياة العادية هوة غير معبورة . ومن جهة أخرى ، نجد أن ثمة رد فعل سلبيا فى اتجاهه العام قد نشأ ضد التصور السابق ، ولكنه قد تطرف فى الرأى ، فذهب إلى أنه ليس ثمة شىء يمكن اعتباره انفعالا جمالياً متمايزاً . وليس من شك فى أن انفعال المحبة الذى لا يعمل عن طريق فعل صريح من أفعال الملاطفة الغرامية ، بل يلتجىء إلى أساليب ملتوية يلاحظ فيها أو يصور بها حركات الطير المحلق فى أجواز الفضاء ، أو انفعال الطاقة الغضبية المثيرة ، الذى لا يهدم ولا يطعن بل يقتصر على ترتيب الأشياء ترتيباً مرضياً ، لا يمكن أن يكون واحداً من الناحية العددية مع حالته الطبيعية الأصلية . ولكنه مع ذلك متصل بتلك الطبيعة الأصلية اتصالا تكوينياً يشهد بوجود استمرار بينهما . حقاً إن الانفعال الذى سجله فى النهاية تنسون Tennyson عندما كتب مذكراته «In Memoriam» لم يكن هو بعينه انفعال الحزن الذى يتجلى فى حالات البكاء واليأس والغمة : فإن الأول منهما فعل تعبير ، فى حين أن الثانى منهما هو مجرد انطلاق للطاقة ، ولكن من الواضح مع ذلك أن ثمة استمرارا بين الانفعاليين ، وأن الانفعال الجمالى إنما هو الانفعال الأصلى وقد تحول أو تعدل عبر المادة الموضوعية التى ارتبط فيها فى تطوره وتحققه النهائى .

لقد انتقد صمويل جونسون Samuel Johnson – بروح الرجل المادى

المبتذل الذى يفضل بكل صلابة وقوة الاكتفاء بالنقل عن المألوف – قصيدة ليسيداس Lycidas لملتون ، فراح يقول : « إنها لا يمكن أن تعد فيضاً لعاطفة حقيقية ، أو تدفقاً لانفعال واقعى ، فإنه ليس من شأن الانفعال أن يجرى وراء التوريات البعيدة والأفكار الغامضة . إن الهوى لايقطف التوت من الآس والعليق ، وهو لاينادى ارثوزا Arethusa ومنسيوس Mincius ولايتحدث عن الأشخاص الخرافيين ، وآلهة الحقول والرعاة بأعقابها المشقوقة . والواقع أنه حيث يوجد متسع من الوقت للتفكير فى الأقاصيص الخيالية فلا يمكن أن يكون هناك إلا حزن تافه ضئيل . . » وليس من شك فى أن المبدأ الضمنى الذى يستند إليه نقد جونسون قد يكون من شأنه أن يحول دون ظهور أى عمل من الأعمال الفنية . وآية ذلك أن هذا النقد – ولو أخذ بمنطقه الصارم – لكان من شأنه أن يحصر التعبير عن الحزن فى العويل والانتحاب وشد الشعر . حقاً إن الموضوع الخاص الذى عالجته قصيدة ملتون هو مما لاسبيل إلى استخدامه اليوم فى مرثاة ، ولكن هذه القصيدة مع ذلك (مثلها كمثل أى عمل فنى آخر) قد آلت على نفسها أن تتعرض للحقيقة النائية أو البعيدة the remote فى مظهر من مظاهرها ، فصورت لنا شيئاً بعيداً كل البعد عن الفيض المباشر للانفعال وعن شتى العناصر المادية القديمة البالية . وحينما يقدر للحزن أن ينضج بحيث يعلو على مجرد الحاجة إلى البكاء والتحسر على الراحة ، فإنه سرعان ما يهيب بما سماه جونسون « الرواية » (أو القصة) الخيالية fiction ، أعنى المادة الخيالية ، مهما كان من اختلاف تلك المادة عن الأدب ، والأسطورة الكلاسيكية والقديمة . وحسبنا أن نرجع إلى جميع الشعوب البدائية لكى نتحقق من أن العويل عندهم لم يلبث أن اتخذ صورة طقسية « بعيدة » عن مظهره الأصلى .

وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول : إن الفن ليس هو الطبيعة ، وإنما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها فى علاقات جديدة تولد بمقتضاها استجابة

انفعالية جديدة . وكثير من الممثلين يستطيعون أن يظلوا بمنأى عن الانفعال الذى يصورونه فى أدوارهم . وهذه الحقيقة تعرف باسم (مفارقة) ديدرو ، نظراً لأنه كان أول من أفاض فى شرح هذا الموضوع . والواقع أننا هنا لسنا بإزاء « مفارقة » (أو تناقض ظاهرى) paradox اللهم إلا من وجهة النظر المتضمنة فى النص الذى أوردناه نقلا عن صمويل جونسون . وأما البحوث الحديثة فقد أظهرتنا فى الحقيقة على أن هناك نوعين من الممثلين : فهناك أولا أولئك الذين يقررون أنهم يكونون فى أحسن أحوالهم ، حينما « يفقدون » ذواتهم ، (أو يفنون) عاطفياً فى صميم أدوارهم . ولكن هذه الحقيقة ليست بمثابة استثناء من القاعدة التى سبق لنا تقريرها : فإن « الدور » — مهما كان — إنما هو « جانب » أو « جزء » يتقمصه الممثل أويتحد به . وهو بوصفه جزءاً ، إنما يتصور ويعالج بوصفه جزءاً من كل ، وحينما يكون هناك « فن » حقيقى فى عملية التمثيل، فإن « الدور » لابد من أن يكون فى حكم « التابع » ، وبالتالى فإنه لابد من أن يحتل مركزاً فيه للكل بوصفه مجرد جزء منه . وهذا هو السبب فى أن للدور الذى يضطلع به الممثل صورة جمالية أوطابعاً جمالياً . وحتى أولئك الذين يشعرون شعوراً حاداً بانفعالات الشخصية التى يمثلونها ، لا يفقدون شعورهم بأنهم على خشبة المسرح إلى جوار ممثلين آخرين يشتركون معهم فى القيام بأدوارهم ، وأنهم يواجهون جمهوراً من النظارة والمستمعين ، وأنهم — بالتالى — ملزمون بأن يتعاونوا مع الممثلين الآخرين من أجل العمل على إحداث تأثيرات معينة . وهذه الحقائق إنما تتطلب — إن لم نقل بأنها تعنى — حدوث تحول محدد للانفعال الأصلى . ولنضرب لذلك مثلا فنقول: إن تصوير حالة السكر هو حيلة مشهورة ، أو تدبير معروف فى كل مسرح فكاهى . ولكن الرجل المخمور بالفعل سيجد نفسه مضطراً لاصطناع ضرب من الفن ، حتى يتمكن من إخفاء الحالة التى هو عليها ، وإذا كان يريد حقاً ألا يبدى أى احتقار لجمهوره ،

أو على الأقل ألا يستثير ضحكاً ، يختلف اختلافاً جوهرياً عن ذلك الذى يثيره السكر حينما يمثل على المسرح . وليس الفارق بين هذين النوعين من الممثلين فارقاً بين تعبير عن انفعال محكوم بعلاقات الموقف الذى يندرج فيه ، وبين مجرد تجل أو ظهور لانفعال غفل ، إنما هو فى الحقيقة فارق فى الوسائل ، أو الطرق المتبعة لإحداث التأثير المرغوب فيه ، وهو فارق يتوقف بلا شك على المزاج الشخصى .

وأخيراً يلاحظ أن ما أوردنا ذكره – إن لم يكن يحل – فهو يحصر على الأقل تلك المشكلة العويصة التى طالما أثير حولها الكثير من الخلافات ، ألا وهى مشكلة الصلة بين الفن الجميل (أو الجمالى) من جهة ، وبين ضروب الإنتاج الأخرى التى يطلق عليها أيضاً اسم الفن من جهة أخرى . وقد رأينا أنه لا سبيل إلى تسوية الخلاف الموجود بينهما عن طريق الاقتصار على تعريف كل منهما بالرجوع إلى مفهوم الصنعة (التكنيك) ومفهوم المهارة . ولكن ليس فى الإمكان أيضاً تحويل هذا الخلاف إلى حاجز منيع يفصل بينهما ، بحيث يرد الإبداع فى الفن الجميل إلى دافع فريد فى نوعه ، منفصل عن سائر الدوافع الأخرى التى تعمل عملها فى ضروب التعبير الخارجة فى العادة عن دائرة الفنون الجميلة . والواقع أن السلوك قد يوصف بالجلال ، كما أن الأخلاق قد توصف باللطف (أو الجمال) . ولو أن الدافع إلى تنظيم المادة تنظيما يكفل لها من الصورة ما يحقق إشباعاً مباشراً فى صميم الخبرة ، كان دافعاً لا وجود له على الإطلاق خارج دائرة فنون كالتصوير والشعر والموسيقى والنحت ، لما كان لهذا الدافع أيضاً وجود فى أى موضع آخر ، وبالتالى لما وجد فن جميل على الإطلاق .

حقاً إن مشكلة خلع الطابع الجمالى على شتى ضروب الإنتاج لهى مشكلة خطيرة الشأن . ولكنها على أية حال مشكلة بشرية تتطلب حلا بشرياً ، فليس ما يوجب أن نجعل منها مشكلة عويصة لا تقبل الحل ، وكأن ثمة هوة

غير معبورة تحول دون بلوغها فى صميم الطبيعة البشرية ، أو فى صميم طبيعة الأشياء . أجل إن الفن الجميل فى أى مجتمع ناقص — ولن يكون ثمة مجتمع كامل أبداً — سيكون دائماً — إلى حد ما — هروباً من ضروب النشاط الرئيسية للحياة ، أو مجرد تزين عرضى لها . ولكننا لو تصورنا مجتمعاً قد أحسن تنظيمه بصورة أفضل من المجتمع الحالى الذى نعيش فيه ، لحق لنا أن نقول: إن سعادة أعظم بكثير من تلك التى نستمتع بها الآن سوف تصحب كل ضروب الإنتاج . والواقع أننا نعيش فى عالم يتوافر فيه قدر كبير من التنظيم ، ولكنه مجرد تنظيم خارجى ، وليس تنظيما تنسق فيه الخبرة النامية المتطورة ، تنظيما يستوعب المخلوق الحى ككل ، لكى يتجه به نحو النهاية المرضية أو الخاتمة المشبعة . وحينما لا تكون الأعمال الفنية نائية عن الحياة العامة ، أو حينما يتحقق الاستمتاع بها استمتاعاً واسع النطاق فى دائرة الجماعة ، فإنها تكون بمثابة أمارات على وجود حياة مشتركة موحدة . ولكن مثل هذه الأعمال الفنية إنما هى فى الوقت نفسه وسائل فعالة ، أو وسائط مدهشة تعمل على خلق هذا النوع من الحياة . وإذن فإن عملية تجديد مواد الخبرة (أو إعادة صنعها) فى صميم فعل التعبير ، ليست حدثاً منفصلا يقتصر على الفنان من جهة ، وعلى الشخص الذى يتصادف هنا وهناك أن تتاح له فرصة تذوق العمل من جهة أخرى . بل إنه على قدر ما يمارس الفن وظيفته ، فإنه يقوم أيضاً بمهمة تجديد خبرة الجماعة (أو إعادة صنعها) متجهاً بها نحو قدر أكبر من النظام ، وقسط أوفى من الوحدة .

الفصل الخامس

الموضوع التعبيرى

إن التعبير – كالبناء – إنما يعنى الفعل ونتيجته . وقد تحدثنا فى الفصل السابق عن التعبير من حيث هو فعل . أما الآن فإننا سنعرض لدراسة نتاج التعبير ، أو الموضوع المعبر ، أعنى ذلك الموضوع الذى يخبرنا بشىء . ولو أننا فصلنا هذين المعنيين أحدهما عن الآخر ، لبدا لنا الموضوع منعزلا عن العملية التى أحدثته ، وبالتالى لكان فى ذلك انتزاع له من صميم فردية العيان ، فى حين أن الفعل إنما يصدر عن مخلوق حى فردى .والنظريات التى تضع يدها على التعبير ، وكأنما هو لايشير إلا إلى مجرد موضوع ، إنما تؤكد دائماً وإلى أقصى حد أن موضوع الفن هو محض تمثيل لبعض الموضوعات الأخرى القائمة من قبل فى صميم الوجود . ومن هنا فإن هذه النظريات تغفل عنصر المساهمة الفردية الذى يجعل من الموضوع شيئاً جديداً ، لكى تتوقف عند طابعه « الكلى » أومعناه ، والمعنى – كما سنرى بعد حين – لفظ غامض ملتبس . ومن جهة أخرى يلاحظ أن فصل فعل التعبير عن الطابع التعبيرى الذى ينطوى عليه الموضوع من شأنه أن يفضى إلى تصور التعبير على أنه مجرد عملية نطلق فيها طاقة الانفعال الشخصى المخزنة ، وهو التصور الذى سبق لنا نقده فى الفصل السابق .

إن العصير الذى تخرجه لنا معصرة النبيذ هو نتيجة لفعل سابق ، ولكنه أيضاً شىء جديد متمايز . فهو لايقتصر على مجرد تمثيل بعض الأشياء الأخرى . ومع ذلك فإن ثمة عناصر مشتركة تجمع بينه وبين الموضوعات الأخرى ، فضلا عن أن المفروض فيه أن يروق لأشخاص آخرين غير أولئك الذين أنتجوه . والقصيدة واللوحة تمثلان مادة تمر خلال بوتقة التجربة الشخصية . وليس لكل منهما نظائر أوسوابق فى الواقع أو الوجود

الكلى . ولكن مادتهما — مع ذلك — قد صدرت عن العالم المشترك ، وبالتالى فإن ثمة صفات مشتركة تجمع بينها وبين مادة غيرها من الخبرات ، فى حين أن الناتج نفسه يولد لدى أشخاص آخرين إدراكات جديدة لمعانى العالم المشترك . وإذا كان قد راق للفلاسفة أن يقيموا ضروباً من التعارض بين الفردى والكلى ، أو بين الذاتى والموضوعى ، أو بين الحرية والنظام ، فإنه لاموضع لهذه الأنواع العديدة من التعارض فى داخل العمل الفنى . وإنما الصلة وثيقة بين التعبير من حيث هو فعل شخصى ، والتعبير من حيث هو نتيجة موضوعية ، لأن كلا منهما مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً .

وإذن فإنه قد لايكون من الضرورى لنا أن نخوض فى أمثال هذه المسائل الميتافيزيقية مادام فى وسعنا أن نتعرض للموضوع بطريقة مباشرة . وماذا عسى أن يكون معنى قولنا: إن العمل الفنى تمثيلى ، إذا كان لابد لكل عمل فنى من أن يكون تمثيلياً بوجه ما من الوجوه إذا أريد له أن يكون تعبيرياً ؟ الواقع أنه لامعنى لقولنا: إن أى عمل فنى بصفة عامة تمثيلى أو غير تمثيلى ، فإن لهذه الكلمة معانى مختلفة كل الاختلاف . والقول بوجود طابع تمثيلى قد يكون خاطئاً من بعض الوجوه وصحيحاً من وجوه أخرى . ولوكان المقصود بالطابع « التمثيلى » هو تكرار الواقع تكراراً حرفياً ، لحق لنا أن نقول: إن العمل الفنى من طبيعة مغايرة تماماً ، لأن مثل هذه النظرة تغفل الطابع الفريد الذى يتميز به العمل نتيجة لمرور المناظر والأحداث عبر الواسطة الشخصية (أو الوسيط الشخصى) . وقد قال ماتيس إن آلة التصوير الشمسى جاءت نعمة كبرى على المصورين والرسامين لأنها أراحتهم من كل ضرورة ظاهرية لنقد الموضوعات . ولكن التمثيل قد يعنى أيضاً أن العمل الفنى ينقل إلى أولئك الذين يتذوقونه ويستمتعون به شيئاً عن خبرتهم الخاصة بهذا العالم ؛ بمعنى أنه يمثل العالم أويقدمه لهم فى خبرة جديدة يعانونها أو يقعون تحت تأثيرها .

وثمة غموض مماثل يكتنف مسألة المعنى الذى ننسبه إلى العمل الفنى .

فالكلمات رموز تمثل موضوعات وأفعالا بمعنى أنها تقوم مقامها . وهى من هذه الناحية تنطوى على معان ، وأية لافتة نراها على جانب الطريق تكون ذات معنى حينما تحدثنا عن عدد الأميال التى تفصلنا عن هذا المكان أو ذاك ، عن طريق سهم يشير إلى الاتجاه الصحيح . ولكن المعنى فى هاتين الحالتين لا يحمل سوى شهادة خارجية محضة ، لأنه يقوم مقام الشىء عن طريق الإشارة إليه ، فالمعنى هنا لا ينتمى إلى اللفظة أو اللافتة بمقتضى حق مشروع باطن فى صميم طبيعتهما . وإنما نقول عن اللفظة أوعن اللافتة إن لها معنى ، كما نقول عن الصيغة الجبرية أوعن مفتاح الشفرة ، إن له (أو لها) معنى . ولكن ثمة معانى أخرى تتمثل بطريقة مباشرة فى صميم الموضوعات المختبرة بوصفها ملكاً لها . وهنا لاتكون بنا حاجة إلى مفتاح أواصطلاح متعارف عليه لتأويلها : فإن المعنى باطن فى صميم الخبرة المباشرة كما يكمن المعنى فى حدائق الزينة . وإذن فإن ثمة معنيين مختلفين تمام الاختلاف لإنكار معنى العمل الفنى ، فهذا الإنكار قد يعنى أنه ليس للعمل الفنى ذلك المعنى الذى ننسبه إلى العلامات والرموز فى الرياضيات ، ولاشك أن هذه الدعوى على حق . ولكنه أيضاً قد يعنى أن ليس للعمل الفنى أية دلالة كما يخلو القول الفارغ من كل معنى . حقاً إنه ليس للعمل الفنى معنى كذلك الذى تنطوى عليه أعلام السفينة حين تستعمل لإعطاء إشارات لسفينة أخرى . ولكن من المؤكد أن لهذا العمل معنى كذلك الذى تحمله الأعلام حين تستخدم لتزين ظهر السفينة عندما تقام عليها حفلة راقصة .

ولما كان من غير المحتمل أن يكون فى نية البعض القول بأنه ليس للأعمال الفنية أى مدلول ، بمعنى أنها خالية تماماً من كل معنى ، فإن من الواضح أن كل ما يرمى إليه هؤلاء إنما هو استبعاد المعنى الخارجى ، ألا وهو ذلك المعنى الذى يكمن خارج العمل الفنى نفسه . ولكن المسألة — لسوء الحظ — ليست بهذا القدر من البساطة . فإن إنكار معنى الفن إنما يستند فى العادة

إلى الزعم بأن نوع القيمة (أو المعنى) الذى يملكه العمل الفنى هو من التفرد أو التميز بحيث إنه لا يمكن تصور اتصال أوعلاقة بينه وبين مضامين غيره من ضروب الخبرة فيما عدا الخبرة الجمالية . وقصارى القول:إن هذا الإنكار إنما هو طريقة جديدة أوأسلوب آخر فى تأييد الرأى الذى أطلقت عليه اسم الفكرة الباطنية esoteric فى الفن الجميل . والرأى المتضمن فى معالجتنا للخبرة الجمالية على نحو ما عرضناها فى الفصول السابقة ينطوى فى الواقع على القول بأن للعمل الفنى صبغة فريدة ، ولكن هذه الصبغة (أو الكيفية) تنحصر فى توضيح وتركيز المعانى المتضمنة بصورة متناثرة ضعيفة فى مادة باقى الخبرات الأخرى .

وقد يكون فى استطاعتنا أن نقرب المشكلة التى نحن بصددها ، عن طريق الالتجاء إلى تفرقة نقيمها بين « التعبير » و« التقرير » .وهنا نجد أن العلم يقرر المعانى ، فى حين أن الفن يعبر عنها . وهذه الملاحظة قد تكون أقدر على بيان الفارق الذى نقصده من أى إسهاب فى الشروح والتعليقات ، ومع ملاحظة ذلك فإننا لانجد حرجاً فى أن نقدم مزيداً من الإيضاح ، وهنا قد نجد فى لافتة الطريق مثالا توضيحياً يساعدنا على فهم المراد : فإن هذه اللافتة توجه سيرنا فى الطريق الصحيح نحو مكان ما ، وليكن مثلا مدينة ما من المدن . ولكن هذه اللافتة لا تمدنا مطلقاً بأية خبرة عن تلك المدينة ، حتى ولابصورة إبدالية تقوم مقامها وإنما كل ماتفعله هو أنها تبين لنا أن الشروط التى لابد لنا من تحقيقها إذا كنا نريد الوصول إلى اكتساب تلك الخبرة،وربما كان فى استطاعتنا أن نعمم الحقيقة التى ينطوى عليها هذا المثال فنقول:إن « التقرير » إنما يبين الشروط التى لابد من مراعاتها للوصول إلى اكتساب خبرة ما عن موضوع ما أوموقف ما . والتقرير يكون صالحاً أو ناجعاً إذا كان يبسط تلك الشروط بطريقة تيسر استعمالها كتوجيهات يستطيع المرء باتباعها بلوغ الخبرة . ولكنه يكون سيئاً، أو غامضاً ، أوكاذباً ،

إذا كان يعرض تلك الشروط بطريقة مضللة ، بحيث إن المرء حين يستخدمها كتوجيهات فإنه إما أن يضل الطريق ، وإما أن يكون مصيره التسكع فى الطرقات وإضاعة الوقت قبل بلوغ الموضوع المراد .

« والعلم » إنما يعنى ذلك الأسلوب الخاص فى « التقرير » الذى يصلح إلى أعلى درجة كتوجيه . ولو أننا التجأنا إلى ذلك المثال العلمى القديم — وهو المثال الذى يبدو اليوم أن العلم يميل إلى تعديله — ألا وهو التقرير الذى يقول إن الماء عبارة عن يد $_2$ ا ، لوجدنا أن هذا التقرير إنما ينص على الشروط التى لابد من توافرها لظهور الماء . ولكن هذا التقرير أيضاً — بالنسبة إلى كل من يفهمه — إنما هو توجيه يساعدنا على إنتاج الماء النقى ، واختبار كل ما يحتمل اعتباره ماء . وهو إذا كان يعد تقريراً « أفضل » من سائر التقارير الشعبية والأحكام السابقة على العلم ، فذلك لأنه حين ينص على شروط وجود الماء على نحو أشمل وأدق ، إنما يوضحها بالطريقة التى تجعل منها توجيهاً يعين على توليد الماء . ومع ذلك فإننا نلاحظ أنه نظراً لحدة التقرير العلمى ونفوذه الواسع فى الوقت الحاضر (وهاتان الصفتان هما فى نهاية الأمر ثمرة لفاعليته أوقدرته التوجيهية) فإننا كثيراً ما نظن أن للتقرير العلمى وظيفة أكبر مما للافتة الطريق ، فنقول عنه: إنه يكشف أو يعبر عن الطبيعة الباطنة للأشياء . ولو كان للعلم مثل هذه القدرة ، لكان منافساً للفن ، لوكان علينا أن نختار فيما بينهما أقدرهما على إبراز الكشف الحقيقى .

والواقع أن الشعر بوصفه متمايزاً عن النثر ، والفن الجمالى بوصفه متمايزاً عن العلم ، والتعبير بوصفه متمايزاً عن التقرير ، لايقتصر على مجرد توصيلنا إلى الخبرة ، بل هو إنما يكون فى حد ذاته خبرة . والسائح الذى يتبع تعليمات لافتة الطريق أوتوجيهاتها سرعان ما يجد نفسه فى المدينة التى كان السهم يشير إليها . وهو قد يستطيع عندئذ أن يحصل فى صميم خبرته شيئاً عن معنى

تلك المدينة ، وقد يصل المرء إلى امتلاك هذا المعنى إلى الحد الذى يبدو معه وكأن المدينة نفسها هى التى عبرت عن نفسها له ، كما عبر ديرتنترن Tintern Abbey عن نفسه للشاعر وردزورث فى أشعاره ، أو من خلال أشعاره . والواقع أنه قد تحاول المدينة أن تعبر عن نفسها من خلال الأمجاد المصحوبة بالاحتفالات والمواكب وشتى مصادر الثراء الأخرى التى تكشف عن تاريخها وتجعل من روحها حقيقة ملموسة . فإذا ما كان لدى الزائر نفسه خبرة تسمح له بأن يضطلع بالمشاركة ، ظهر « الموضوع التعبيرى » بوصفه شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن كل ما يمكن أن يقرره تقويم بلدان أو معجم جغرافى ، مهما كان هذا التقرير وافياً أو صادقاً ، كما تختلف قصيدة ، وردزورث عن أى بيان أو تقرير يمكن أن يقدمه عالم فى الآثار عن مدينة ديرتنترن . والقصيدة أو اللوحة لاتضطلع بمهمة يمكن إدخالها فى نطاق التقرير الوصفى الصحيح . بل هى تعمل فى نطاق الخبرة ذاتها . فكل من الشعر والنثر ، وكل من التصوير الشمسى والرسم الفنى إنما يعملان فى وسائط متمايزة ، ويرميان إلى أهداف متمايزة ،وآية ذلك أن النثر إن هو إلا بيان على صورة قضايا ، وأما منطق الشعر فهو فوق القضايا حتى ولو كان يستخدم — من الناحية النحوية الصرفة — ما يمكن تسميته بقضايا . وعلى حين أن النثر ينطوى على مقصد ، نجد أن الفن تحقيق مباشر لذلك المقصد .

ولو أننا رجعنا إلى رسائل ڤان جوخ التى كان يكتبها إلى أخيه لوجدنا أنها مليئة بوصف أشياء كان الفنان قد لاحظها ، وكثير منها قد أتيح له أن يصوره بالفعل . ويمكننا هنا أن نسرد — بين أمثلة أخرى عديدة — نموذجاً واحداً من هذه الرسائل نراه يقول فيه : « إننى أرى من هنا منظر الرون : فهذا هو الجسر الحديدى فى ترنكتاى حيث تلوح السماء والنهر فى اخضرار مشروب الابسنت ، وتبدو الشواطئ ظلالا من الزنبق البنفسجى الفاتح ،

وتتراءى الأشكال البشرية المتكئة على السور وكأنما هى كتل سوداء ، فى حين يلمع الجسر الحديدى بزرقته الكثيفة ، وقد بدت خلفه بقعة من اللون البرتقالى الناصع ، وبقعة أخرى من اللون الأخضر النحاسى الرائع» . وهنا نجد أنفسنا بإزاء وصف ، أريد به حمل القارئ (ألا وهو أخو الفنان) على تكوين صورة مماثلة عن المنظر . ولكن من ذا الذى يستطيع أن يستنتج عبارة قانسان؟التى يقول فيها : « إننى أحاول أن أصل إلى شىء يحمل من أوله إلى آخره طابع القلب الكسير» . ذلك الانتقال الذى أراد الفنان نفسه أن يحققه ، حين أراد أن يسجل فى لوحته نوعاً خاصاً من التعبير . إن هذه الكلمات فى حد ذاتها ليست هى التعبير ، إنما هى بمثابة تلميح أوإشارة إليه ، وأما الطابع التعبيرى ، أو المعنى الجمالى ، فهو اللوحة نفسها ،ولكن الفارق بين وصف المنظر وبين ماكان يجاهد فى سبيل الوصول إليه ، إنما يذكرنا بالفارق بين التقرير والتعبير.

وربما كان المنظر الطبيعى نفسه يحمل شيئاً عرضياً ترك فى نفس ڤان جوخ انطباع الكآبة الموحشة أو الحزن العميق .ولكن للمعنى كيانه الخاص ، وهو قائم بوصفه شيئاً يعلوعلى المناسبة الخاصة التى اقترنت بها تجربة المصور ، أعنى أنه شىء يعده الفنان قائماً ضمناً بالنسبة إلى الآخرين . وليست اللوحة سوى إدماج أو تسجيل لهذا المعنى . ولئن كانت الكلمات أعجز من أن تقدم لنا صورة طبق الأصل لهذا الطابع التعبيرى الذى يحمله الموضوع ، إلا أن فى وسعها أن تظهرنا على أن اللوحة ليست مجرد « تمثيل » لجسر خاص يقوم فوق نهر الرون ، أولمجرد قلب منكسر ، أو حتى لانفعال الحزن الذى تصادف أن أثار لواعج قلب ڤان جوخ، فحاول أن يستوعبه فى المنظر ، أو من خلال المنظر . وإنما الملاحظ أن الفنان قد قصد من وراء هذا التمثيل التصويرى لمادة يستطيع أى شخص فى تلك البقعة أن « يلاحظها » وقد يكون آلاف من الناس « قد لاحظوها » من قبل ، نقول: إنه أراد أن

يقدم لنا موضوعاً جديداً عاناه واختبره بوصفه ذا معنى فريد فى نوعه . وهكذا انصهر الاضطراب الانفعالى والحدث الخارجى فى موضوع واحد لم يكن يعبر عن أى واحد منهما على حدة ، ولا عن مجرد إضافة آلية لهما معاً ، بل عن معنى « القلب المنكسر بتمامه » لاأكثر ولا أقل .ولم يحاول الفنان هنا أن يصب انفعاله أوأن يسقط حزنه ، فذلك ضرب من المحال . وإنما هو قد اختار موضوعاً خارجياً عمد إلى تنظيم مادته بقصد التحول إلى شيء مختلف تماماً ، وهذا بعينه هو التعبير ، وعلى قدرما يكون الفنان قد نجح فى هذه المهمة ، تكون اللوحة بالضرورة معبرة .

وقد علق روجر فراى على اللمسات المميزة للفن الحديث ، فأطلق حكماً عاماً قال فيه : « إن أى حركة ندير بها نظارة الأشكال الطبيعية الجميلة (الكاليدوسكوب) لابد أن يكون من شأنها أن تولد لدى الفنان رؤية جمالية قائمة بذاتها ، وعندما يتأمل الفنان هذا المجال الخاص للرؤية ، فإنه سرعان ما يشرع هذا التأمل المختلط العرضى (الجمالى) للأشكال والألوان فى التبلور على شكل انسجام ، وحينما يصبح هذا الانسجام واضحاً فى عينى الفنان ، فإن الرؤية الحالية ، أو الإبصار الفعلى ، لايلبث أن يصبح مشوهاً أوملتوياً تحت تأثير الإيقاع الخاص الذى ينشأ فى نفسه . وهنا تصبح بعض علاقات الخطوط فى نظره مليئة بالمعانى ، فلايعود يدركها على سبيل حب الاستطلاع بل بطريقة مليئة بالحماسة والانفعال . وعندئذ تشرع هذه الخطوط فى اتخاذ صبغة حادة وتصبح متمايزة تمايزاً واضحاً عن كل ما عداها ، لدرجة أنه يراها بطريقة أوضح مما كان يراها بادئ ذى بدء . . وكذلك تصير الألوان التى لا تكاد توجد فى الطبيعة إلا مشوبة دائماً بشيء من الغموض والتملص ، ألواناً محددة واضحة فى عينيه نظراً لما أصبح يجمع بينها وبين الألوان الأخرى من علاقة ضرورية ، بحيث إنه لو أراد أن يصور عيانه ، فإنه لن يجد أدنى صعوبة فى أن يسجله بطريقة إيجابية محددة . وفى مثل هذا العيان

الإبداعى ، تميل الموضوعات من حيث هى كذلك إلى الاختفاء ، كما تفقد وحداتها المنفصلة لكى تتخذ ، بوصفها أجزاء صغيرة متعددة فى ذلك الكل الفسيفسائى الذى هو العيان أوالإبصار » .

إن هذا النص – فيما يبدولى – يعطينا تفسيراً ممتازاً لتلك العملية الخاصة التى تتحقق فى الإدراك الفنى أوالإنشاء الجمالى . وهو يوضح لنا أمرين : الأول أن التمثيل لا يكون – إذا كان العيان فنياً أوإنشائياً (أعنى إبداعياً) – تمثيلا للموضوعات من حيث هى كذلك ، أى للعناصر الكامنة فى المنظر الطبيعى على نحو ما تحدث بالحرف الواحد ، أوعلى نحوما نسترجعها فى الذهن . فنحن هنا لسنا بإزاء ذلك النوع من التمثيل الذى يمكن أن تسجله لنا آلة تصوير شمسى ، لو قدر لمخبر سرى – مثلا – أن يستبقى المنظر لأغراضه الخاصة . وفضلا عن ذلك ، فإن السبب فى هذه الحقيقة مبين بكل وضوح؛ ذلك أن بعض علاقات الخطوط والألوان تصبح هامة « حافلة بالمعانى » ، وكل ما عداها يصبح خاضعاً للدلالة المتضمنة فى تلك العلاقات ، فيكون موضعاً للحذف ، أو التشويه ، أو الزيادة ، أو التعديل ، حتى يمكنه أن ينقل تلك العلاقات . وثمة أمر آخر يمكن أن يضاف إلى ما أسلفنا ؛ ذلك أن المصور لا يقرب المشهد بعقلية فارغة ، بل بحصيلة من الخبرات المستمرة منذ زمن بعيد على صورة قدرات وميول ، أو بضرب من الاضطراب العاطفى الذى يرجع إلى خبرات أحدث عهداً . فهو يجىء إلى المشهد بذهن مترقب متوقع مستعد لقبول التأثير ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يخلو من تحيز وميول خاصة فى نظرته . ومن هنا فإن الخطوط والألوان تتبلور فى هذا الانسجام الخاص دون غيره من ضروب الانسجام . وهذا النوع الخاص من التنظيم المنسق ليس بالنتيجة التى تتوقف على الخطوط والألوان وحدها إنما هو دالة function لما ينطوى عليه المشهد الحالى فى تفاعله مع ما يجىء به المشاهد . ومعنى هذا أن ما يجبر الخطوط والألوان على أن تنتظم على صورة

نمط أوإيقاع خاص بعينه دون سواه ، إنما هو تلك القرابة الدفينة التى تجمع بينها وبين مُجرى التجربة الخاصة المتأمل بوصفه مخلوقاً حياً . والتأثر الانفعالى (أو السورة الحماسية) التى تميز الملاحظة ، تسير جنباً إلى جنب مع تكون الصورة الجديدة ، وهذا هو الانفعال الجمالى المتميز الذى سبق لنا التحدث عنه . ولكن هذا الانفعال ليس مستقلا عن حالة انفعالية سابقة استثيرت فى تجربة الفنان ، بل إن هذا الانفعال الأخير يجدد ويعاد تكوينه من خلال عملية انصهار تتم بينه وبين الانفعال المتضمن فى العيان القائم على مادة ذات طابع جمالى .

ولو أننا وضعنا نصب أعيننا كل هذه الاعتبارات لارتفع عن النص السابق ذلك الغموض الذى يكتنفه . والواقع أن هذا النص يتحدث عن الخطوط وعلاقاتها بوصفها حافلة بالمعنى ، ولكن لو أنه قرر أى شىء بوضوح وصراحة ، لكان المعنى الوحيد الذى يشير إليه هو معنى الخطوط فى علاقاتها بعضها ببعض . وتبعاً لذلك فإن معانى الخطوط والألوان ستحل محل سائر المعانى المقترنة بهذه الخبرة أوتلك من الخبرات المتعلقة بالمنظر الطبيعى ، وفى هذه الحالة لابد أن يصبح معنى الموضوع الجمالى فريداً فى نوعه ، بمعنى أنه منفصل عن سائر معانى الأشياء الأخرى المختبرة فى صميم التجربة . وعلى ذلك فإن العمل الفنى ليس معبراً إلا بمعنى أنه يعبر عن شىء ينتسب إلى الفن وحده دون سواه . والدليل على أن السيد فراى قد قصد إلى شىء من هذا القبيل، إنما يتضح من نص آخر له طالما أورده الباحثون ، وهو نص مؤداه أنه لا يعتد كثيراً بالموضوع فى العمل الفنى إن لم يكن للموضوع ضرر فعلى على صميم العمل الفنى .

وإذن فإن النصوص المشار إليها إنما تضع فى الصدارة مشكلة طبيعة « التمثيل » representation فى الفن . ونحن بحاجة إلى أن نستبقى تأكيد النص الأول لحقيقة ظهور الخطوط والألوان الجديدة فى علاقات

جديدة . وهذه الحقيقة تجنب أولئك الذين يراعونها خطر الوقوع فى ذلك الزعم السائد فى التطبيق عادة إن لم يكن فى النظر ، وعلى الخصوص فيما يتعلق بفن التصوير بأن التمثيل إما أن يعنى المحاكاة أو التذكر الملائم . وأما القول بأنه لا يعتد بالموضوع على الإطلاق فى العمل الفنى ، فهو قول يلزم أصحابه بأن يأخذوا بنظرية باطنية (أو سرية) esoteric تماماً فى الفن . ويستطرد السيد فراى فيقول : « إنه إذا ظل الفنان ينظر إلى الموضوعات على أنها مجرد أجزاء لمجال كلى من المجالات للنظر ، ألا وهو نظريته الضمنية الخاصة ، فإنه لن يستطيع أن يقدم أى تفسير لقيمتها الجمالية » . ويضيف إلى ذلك قوله : « .. . إن الفنان هو بين الناس جميعاً أشدهم فى مواصلته لعملية ملاحظة البيئة . ولكنه أقلهم تأثراً بقيمتها الجمالية الباطنة . . » وإلا فكيف نفسر ميل المصور إلى الانصراف عن المناظر والموضوعات التى تنطوى على قيمة جمالية واضحة من أجل الاتجاه نحو تلك التى تثير اهتمامه بسبب ما تنطوى عليه من غرابة ، أو شكل ؟ لماذا يميل المصور — أغلب الظن — إلى تصوير سوهو Sohe(*) بدلا من تصوير كنيسة القديس بولس ؟ .

والنزعة التى يشير إليها السيد فراى هى بلاشك نزعة قائمة بالفعل ، وإن كانت هناك نزعة أخرى مقابلة لها يأخذ بها بعض النقاد، فيدينون هذه اللوحة أو تلك بحجة أن موضوعها « حقير » أو « شاذ » . ولكن من الحق أيضاً أن الفنان الأصيل يتجنب المادة التى استغلت فيما سبق استغلالا جمالياً طويلا حتى كادت تستهلك لكى يبحث عن المادة التى يمكنه أن يمارس فيها بمطلق حريته مقدرته على العيان الشخصى والتأويل الفردى .فالفنان الأصيل يترك لمن هم أقل منه شأناً مهمة ترديد ما سبق قوله مراراً بإدخال بعض التعديلات الطفيفة عليه . وقبل أن نفصل فيما إذا كانت مثل هذه الملاحظات تفسر أو لا تفسر النزعة التى يشير إليها السيد فراى ، وقبل أن نستخلص

(*) سوهو : حى عالمى بوهيمى فى مدينة لندن ، وهو يمتاز بطرافته وخصوبته .

النتيجة الخاصة التى استخلصها ، نرى لزاماً علينا أن نرتدإلى ملاحظة ذات بال سبق لنا أن ذكرناها .

إن السيد فراى يصر على ضرورة إقامة تفرقة حاسمة بين القيم الجمالية الباطنة فى أمور الخبرة العادية ، والقيمة الجمالية التى يعنى بها الفنان . ومؤدى هذا القول أن النوع الأول من القيم متعلق تعلقاً مباشراً بالمادة أو الموضوع ، فى حين أن النوع الأخير لا يهتم إلا بالصورة ، من حيث هى منفصلة عن أى موضوع ، اللهم إلا ما يدخل فى الظاهرة الجمالية بطريقة عرضية . ولو كان فى وسع الفنان أن يقرب أى منظر دون أن تكون لديه أدنى اهتمامات ، أو اتجاهات وجدانية ، أو أية حصيلة من القيم مما سبق له اكتسابه فى خبرة سابقة ، لكان فى إمكانه ، نظرياً ، أن يرى الخطوط والألوان بالاقتصار على النظر إلى علاقاتها من حيث هى خطوط وألوان ، ولكن هذا شرط لا يمكن تحققه على الإطلاق . وفضلا عن ذلك ، فإنه لن يكون هناك فى هذه الحالة أى شيء يمكن أن يتحمس له. والواقع أنه قبل أن يتسنى للفنان أن يمضى فى إعادة تركيب المنظر الماثل أمامه بلغة العلاقات الخطية واللونية المميزة للوحته ، لابد أن يكون قد لاحظ المنظر بما فيه من معان وقيم حملتها إلى إدراكه الحسى خبراته السابقة . حقاً إن هذه المعانى والقيم لابد من أن تتشكل وتتعدل كلما تحددت صورة العيان الجمالى الجديد ، ولكنها لا يمكن أن تتلاشى أوتزول وإن كان الفنان لايزال يرى أمامه موضوعاً . ومهما كانت رغبة الفنان قوية عارمة فى القضاء عليها ، فإنه مع ذلك لن يستطيع أن يتجرد — فى إدراكه الجديد — من المعانى المحصلة من تفاعله السابق مع البيئة ، فضلا عن أنه لن يتمكن من أن يحرر ذاته من التأثير الذى تمارسه تلك المعانى على جوهر نظرته الحالية أوطريقتها . ولوكان فى استطاعته أن يفعل ذلك ، أولو أمكنه أن يحققه بالفعل ، لمابقى شيء فى السبيل المؤدى إلى الموضوع يكون عليه أن يراه .

إن خبرة الفنان السابقة عن شتى الموضوعات لتنصهر فى صميم وجوده

على صورة حالات خاصة ومظاهر معينة ، فتصير بمثابة الأعضاء التى يستخدمها فى القيام بعملية الإدراك الحسى .والرؤية الإبداعية أو العيان الخالق يجيء فيعدل من تلك المواد . وهكذا نراها تحتل مكانها فى نطاق موضوع لم يسبق له مثيل داخل الخبرة الجديدة .والذكريات – وليس من الضرورى أن تكون شعورية ، بل قد تكون مجرد صورة مختزنة أدمجت إدماجاً عضوياً فى صميم بناء الذات ، نقول:إن الذكريات تغذى الملاحظة الحاضرة . فهى بمثابة الغذاء أو القوت الذى يخلع على ما هو مرئى جسما مادياً . وهى حين تصهر من جديد مع مادة الخبرة الجديدة، فإنها تضفى على الموضوع المبدع حديثاً طابعاً تعبيرياً .

ولنفرض أن الفنان يرغب فى أن يصور عن طريق الواسطة المعينة الموجودة بين يديه حالة انفعالية أوخلقاً مستديماً لشخص ما من الأشخاص . فهنا لابد له – إذا كان فنانا ، أعنى مصوراً – من أن يجد نفسه مضطراً إلى الخضوع لقوة الواسطة التى يستخدمها واحترام ما تفرضه عليه من نظام . فلا يجد بداً من أن يعدل الموضوع الماثل أمامه ، وهكذا نراه يعاود النظر إلى الموضوع لكى يفهمه بلغة الخطوط والألوان والضوء والمكان . وهى تلك العلاقات التى تكون كلا تصويرياً ؛ أعنى أنها تخلق موضوعاً يمكن تذوقه بطريقة مباشرة فى صميم الإدراك الحسى . ولاشك أن السيد فراى على حق حين ينكر أن الفنان يحاول القيام بعملية تمثيل يحاكى فيها الألوان والخطوط .. الخ محاكاة حرفية ، على نحو ما هى قائمة من قبل فى الموضوع . ولكن هذا القول لايستتبعه بالضرورة ألا يكون ثمة تمثيل من أى نوع لأى معنى من المعانى التى ينطوى عليها الموضوع ، أو ألا يكون ثمة عرض كائناً ماكان لموضوع له معناه الخاص الذى يوضح ويركز شتى المعانى المبعثرة المعتمة للخبرات الأخرى . ولو أننا عممنا الدعوى التى ذهب إليها فراى بشأن التصوير على كل من الدراما والشعر، لكان مصيرهما حتما هو الزوال .

وقد يكون فى استطاعتنا أن نوضح الفارق بين كل من النوعين من « التمثيل » بالالتجاء إلى فن الرسم . فأى شخص يتمتع بضرب من المهارة يستطيع بكل سهولة أن يرسم خطوطاً توحى بمعانى الخوف ، أو الغضب ، أو التسلية ، أوما إلى ذلك . فما عليه إلا أن يوضح معنى البهجة برسم خطوط منحنية فى اتجاه معين ، ومعنى الحزن برسم منحنيات فى الاتجاه المقابل . ولكن النتيجة التى سيصل إليها لن تكون عندئذ موضوعاً للإدراك الحسى . فإن ما يرى لا يكاد يقوم بذاته ، بل هو لايلبث أن يندمج فى الشىء الموحى به . ومعنى هذا أن الرسم فى هذه الحالة سيكون شبيهاً باللافتة ، ولكن لا من حيث التكوين ، بل من حيث النوع . فالموضوع هنا يشير إلى المعنى . ولكنه لا يتضمنه أو يشتمل عليه . ونحن هنا نتذوق الخطوط والمسافات فى الإدراك الحسى ، لا لما تنطوى عليه من صبغة جمالية مختبرة ، بل لما تذكرنا به أو توحى إلينا به .

وهناك فارق آخر كبير بين التعبير والتقرير : فإن للتقرير طابعاً عاماً ، كما أن قيمة أى تقرير عقلى إنما تقاس بمدى قدرته على توجيه الذهن نحو أكبر عدد ممكن من الأمور المتجانسة . والتقرير يكون ناجعاً حينما يكون مثله كمثل السبيل الممهد من حيث إنه يوصلنا بسهولة إلى أماكن عدة . وعلى العكس نجد أن لمعنى الموضوع التعبيرى طابعاً فردياً . وعلى حين أن الرسم التخطيطى الذى يوحى بالحزن لا ينقل إلينا حزن شخص فردى بعينه ، بل يعرض أمامنا ذلك النوع العام من « التعبير » الوجهى الذى يظهره الأفراد بصفة عامة حينما يعانون الحزن ، نجد أن التصوير الجمالى للحزن إنما يضع أمام أنظارنا حزن شخص معين فى علاقته بحدث معين . فما هو موصوف هنا إنما هو فى هذه الحالة المعينة من الحزن لا الكآبة بصفة عامة ، أو الحزن الذى لا يرتبط بشىء . ومعنى هذا أن للتعبير الفنى موضعه المحدد أو مستقره المحلى local .

إن حالة السعادة أو الغبطة الروحية لهى موضوع شائع فى اللوحات

الدينية . فالقديسون يصورون بصورة قوم سعداء ينعمون بحالة من الغبطة المباركة . ولكن معظم اللوحات الدينية القديمة لم تكن تتضمن تعبيراً عن هذه الحالة ، بل كانت تنطوى على مجرد توضيح لها أوإشارة إليها . والخطوط التى توضح هذه الحالة حتى يستطاع معرفتها إنما تشبه العلامات التى تستعمل فى القضايا . وآية ذلك أنها تكاد تتخذ طابعاً مقرراً عاماً ، كتلك الهالة التى توضع عادة حول رءوس القديسين . وهنا تنقل المعلومات المتعلقة بتلك النماذج النقية عن طريق رموز تقليدية كتلك التى تستعمل للتمييز بين القديسات العديدات اللائى يحملن اسم القديسة كاترين ، أو كتلك التى تستعمل للتمييز بين المريمات المختلفات الواقفات عنـــد قدمى الصليب . وهنا لا تكون ثمة علاقة ضرورية ، بل مجرد ارتباط نشأ فى الأوساط الدينية بين الحالة النوعية للغبطة الروحية وتلك الصورة الخاصة التى نحن بصددها .ومن هنا فإن هذه الصورة قد تثير انفعالا مماثلا لدى أولئك الأشخاص الذين ما زالوا يراعون أمثال هذه الارتباطات الفكرية associations ، ولكنها فى هذه الحالة لا تعد ذات طابع جمالى ، بل ستكون من النوع الذى وصفه وليم چيمس حينما كتب يقول : « إننى لأتذكر أننى شاهدت زوجين إنجليزيين جالسين لمدة تزيد عن ساعة فى يوم من أيام الشتاء القارس فى أكاديمية البندقية أمام لوحة تسيان المشهورة المسماة « صعود العذراء مريم » وظل البرد يطاردنى من حجرة إلى أخرى ، فاستقر رأيى على الخروج من المتحف التماساً لأشعة الشمس بأسرع ما يمكن . وهكذا وجدتنى مضطراً إلى أن أدع اللوحات وشأنها ، ولكننى قبل أن أغادر المكان توجهت بكل احترام إلى مكان قريب من الزوجين حتى أقف على تلك الصور الراقية من الإحساس للتى ظننت أنهما قد يكونان متمتعين بها . وكل ما استطعت أن أختلسه من حديثهما إنما كان هو صوت المرأة وهى تتمتم قائلة : « يا له من تعبير استغفارى ذلك الذى يحمله وجهها . يا له من إنكار للذات . إنها لتشعر حقاً بأنها غير جديرة بذلك الشرف العظيم الذى كانت موضعاً له » .

ونحن نجد فى النزعة الدينية العاطفية التى سيطرت على لوحات موريكو نموذجاً طيباً لما يحدث عندما يخضع مصور ذو موهبة لانزاع فيها إحساسه الفنى لبعض « المعانى » الارتباطية التى لا دخل لها فى صميم الفن . وحين نكون بإزاء لوحاته،فإن ذلك النوع من الملاحظة الذى لا ينطبق أصلا على تسيان ، يصبح مطابقاً لمقتضى الحال . ولكن مثل هذه الملاحظة قد تعنى أيضاً أن ثمة نقصاً فى درجة الإشباع الجمالى أوكأنما يعوز لوحاته ضرب من التحقيق الجمالى .

لقد صور جيوتو قديسين ولكن وجوههم لا تكاد تحمل ذلك الطابع التقليدى ، وإنما هى أكثر فردية ، وبالتالى فإنها مصورة بطريقة أكثر طبيعية . وفى الوقت نفسه تتميز لوحات جيوتوبأنها معروضة بأساوب أكثر جمالية . فالفنان هنا يستخدم الضوء ، والمكان ، واللون والخط ، وهذه كلها وسائطه — لكى يقدم لنا موضوعاً قائماً بذاته فى خبرة إدراكية متذوقة . وهنا نجد أن المعنى الدينى الإنسانى المتمايز ، والقيمة الجمالية المتمايزة ، يتداخلان ويمتزجان مما يجعل من الموضوع موضوعاً معبراً بحق . وهذا الجانب من اللوحة هو بلا شك قطعة من جيوتو ، كما أن قديسى ماساتشيو Masaccio هم قطع من شخصية ماساتشيو(*) والغبطة الروحية ليست صفحة منقوشة يمكن تحويلها من عمل فنان إلى عمل فنان آخر . وإنما هى تحمل طابع خالقها الفردى نظراً لأنها تعبر عن خبرته كما تعبر عن الخبرة المزعومة المنسوبة لأى قديس بصفة عامة . والتعبير عن المعنى يكون أوفى ، حتى فى طبيعته الجوهرية عندما يتخذ صورة فردية عنه عندما يتخذ صورة التمثيل التخطيطى (البيانى) أو النسخ الحرفى . والتخيل التخطيطى diagrammatic يحتوى على الكثير مما لاعلاقة له بالموضوع فى حين أن التصوير الفردى يجىء إلى حد كبير غير محدد .

(*) ماساتشيو(١٤٠١ – ١٤٢٨) مصور إيطالى ولد بمدينة فلورنسا . ولوحاته مشهورة بألوانها وميولها إلى الا تقتضاب ، وقوة المنظور فيها . . الخ .

والعلاقة الفنية بين اللون والضوء والمكان فى اللوحة ليست فقط أكثر استثارة للمتعة من الصورة التخطيطية المنقوشة . وإنما هى أيضاً تفصح عن أشياء أكثر بكثير منها . وحين نكون بإزاء لوحة تسيان ، أو تنتورتو، أو رمبرانت ، أو جويا ، فإننا – فيما يظهر – نجد أنفسنا فى حضرة شخصية جوهرية . ولكن النتيجة (أو التأثير) هنا محققة بالوسائل التشكيلية المحضة ، فى حين أن الطريقة التى عولجت بها الأرضيات (أو الخلفيات) نفسها تقدم لنا شيئاً أكثر من مجرد شخصية . وليس من شأن انحراف الخطوط ، والتحول عن استعمال الألوان الفعلية أن يزيدا من قيمة التأثير الجمالى فحسب ، بل هما يؤديان أيضاً إلى تضاعف القوة التعبيرية للوحة ، وذلك لأن العناصر هنا لا تخضع أوتوضع فى خدمة معنى معين جزئى سابق معترف به بالنسبة إلى الشخص الذى نحن بصدده (مع العلم بأن النقل الحرفى لا يمكن أن يعطينا أكثر من قطاع مستعرض فى لحظة معينة) بل إنما يعاد بناؤها وتنظيمها لكى تعبر عن رؤية الفنان التخيلية لوجود الشخص بأسره (أوككل) .

وليس ثمة سوء فهم شائع فى فن التصوير كذلك الذى يقترن عادة بطبيعة الرسم . والمتأمل الذى اعتاد أن يتعرف الموضوعات بدلا من أن يدركها بطريقة جمالية ، سوف يقف بإزاء لوحات بوتشيلى أو الجريكو أو سيزان لكى يصيح قائلا : « يا للأسف . إن المصور لم يتعلم قط كيف يرسم » . ومع ذلك فقد يكون الرسم هو موضع براعة الفنان . وقد أظهرنا الدكتور بارنز على الوظيفة الحقيقية للرسم فى اللوحات . فليس الرسم وسيلة للحصول على « الصبغة » التعبيرية ، بصفة عامة ، وإنما هو بالذات قيمة خاصة فى التعبير . والرسم أيضاً ليس بمثابة أداة أووسيلة تساعد على معرفة طريق المعالم الدقيقة والتظليل المحدد ، بل إن الرسم هو ضرب من الانتزاع أوالاستخلاص Drawing is Drawing *out* بمعنى أنه استخراج لما يود الموضوع أن يقوله بصفة خاصة للمصور فى تجربته المتكاملة .

ونظراً لأن التصوير هو وحدة من الأجزاء المتداخلة ، فإن كل تمييز (أو تعين) لأى شكل خاص ، لابد من أن يدرج فى علاقة تدعيم تبادل مع سائر الوسائط التشكيلية الأخرى: كاللون ، والضوء والسطوح المكانية ، وأوضاع الأجزاء الأخرى . وهذا الإدماج (أو التكامل) قد يتضمن ، أو هو يتضمن بالفعل – من وجهة نظر الشكل الحقيقى للشىء الواقعى – ضرباً من التشويه المادى .

والرسوم التخطيطية التى تستعمل عادة لمحاكاة أى شكل خاص بكل دقة وإتقان ، لابد من أن تجىء بالضرورة محدودة فى قوتها التعبيرية . وهى إما أن تعبر عن شىء واحد فقط بأسلوب واقعى – كما يقال أحياناً – وإما أن تعبر عن كيفية عامة لشىء يمكننا عن طريقها أن نتعرف الجنس ، فنميز إنساناً ، أو شجرة ، أو قديساً ، أو أى شىء آخر كائناً ماكان . أما الخطوط « المرسومة» بأسلوب جمالى ، فإنها تحقق وظائف عديدة تقترن بتزايد مماثل فى القوة التعبيرية . وآية ذلك أنها تجسم معنى الحجم ، والمساحة ، والوضع ، والصلابة ، والحركة ، فضلا عن أنها تسهم فى زيادة قوة سائر أجزاء الصورة الأخرى ، وتعمل على ربط جميع الأجزاء بعضها بالبعض الآخر ، فتبرز قيمة الكل (أو المجموع) على صورة تعبير قوى مفعم بآيات التأثير ، ولايمكن لأية مهارة خالصة فى الرسم أن تصنع خطوطاً تنهض بتحقيق كل تلك الوظائف ، بل على العكس إن المهارة المنعزلة فى هذا المضمار لهى قمينة عملياً بأن تفضى إلى تركيب (أوإنشاء) تقوم فيه الرسوم التخطيطية بذاتها ، فتلتبس عن هذا الطريق بالقوة التعبيرية للعمل ككل . ولو أننا عدنا إلى التطور التاريخى لفن التصوير لألفينا أن تحديد الأشكال عن طريق الرسم قد تقدم بخطى ثابتة ابتداء من عملية التوضيح السار لموضوع خاص بعينه ، حتى أصبح عبارة عن علاقة بين سطوح ومزيج من الألوان المتناسقة .

والفن « التجريدى » قد يبدو بمثابة استثناء لما سبق لنا قوله عن المعنى والقوة التعبيرية . وإن البعض ليعتبر أن أعمال الفن التجريدى ليست أعمالا فنية على الإطلاق ، على حين يؤكد آخرون أن هذه الأعمال هى ذروة الفن نفسه . وبينما أن هؤلاء يقدرون أعمال الفن التجريدى لبعدها عن التمثيل (أو التقليد) بمعناه الحرفى ، نجد أن الأولين ينكرون على تلك الأعمال كل طابع تعبيرى . وفى اعتقادى أننا يمكن أن نجد حلا لهذه المشكلة فى العبارة التى كتبها الدكتور بارنز حينما قال: « إن الإشارة إلى العالم الواقعى لا تختفى من الفن حينما تكف الصور عن أن تكون صوراً لأشياء موجودة بالفعل ، اللهم إلا إذا تصورنا اختفاء الموضوعية من العلم لمجرد أن العلماء لم يعودوا يتحدثون عن التراب والنار والهواء والماء ، وإنما أصبحوا يضعون بدلا منها أشياء قد لا يسهل تعرفها ، كالهيدروجين ، والأوكسجين ، والنتروجين ، والكربون . . الخ. وحينما لا يكون فى وسعنا أن نجد فى لوحة ما تمثيلا لأى موضوع معين، فإن ما تمثله هذه اللوحة قد يكون هو تلك الكيفيات التى تشارك فيها كل الموضوعات الخاصة كاللون والامتداد والصلابة والحركة والإيقاع . . الخ. وكل الموضوعات الجزئية إنما تنطوى على هذه الكيفيات، وتبعا لذلك فإن ما يصلح – إن صح هذا التعبير – كنموذج للماهية المرئية لجميع الأشياء إنما يحمل – ولكن فى حالة ذوبان – تلك الانفعالات التى تولدها الأشياء الفردية على صورة أكثر تخصصاً (*) .

وقصارى القول أن الفن لا يفقد طابعه التعبيرى لمجرد أنه يصوغ العلاقات القائمة بين الأشياء فى صورة مرئية ، دون أن يكشف عن الجزئيات التى « تملك » تلك العلاقات ، اللهم إلا بقدر ما يقتضيه تكوين الكل . والواقع أن من شأن كل عمل فنى أن « يجرد » ، إلى حد ما ، من السمات الجزئية

(*) « الفن فى التصوير » ص ٥٢ . والمرجع يشير إلى الدكتور بويرمير بوصفه الأصل فى هذه الفكرة .

(الخاصة) للموضوعات المعبر عنها . ولو لم يكن الأمر كذلك لكان من شأن الفن – عن طريق المحاكاة الدقيقة – أن يوهمنا بحضور (أووجود) الأشياء ذاتها . حقاً إن الموضوع الأساسى الذى يهتم به تصوير الطبيعة الصامتة لابد من أن يكون « واقعياً » إلى أعلى درجة ، فإن هذا النوع من التصوير ينصب على مفارش المائدة ، والأوعية ، والتفاح والأوانى . . الخ . ولكن الطبيعة الصامتة التى يصورها شاردان أو سيزان تعرض أمامنا تلك المواد بلغة العلاقات القائمة بين الخطوط والسطوح والألوان ، وهى تلك العلاقات التى نتذوقها بطريقة باطنية فى صميم الإدراك الحسى . وليس من الممكن أن يعاد تنظيم هذه المواد دون قدر معين من التجريد ، ابتداء من العالم المادى . والواقع أن مجرد محاولة عرض موضوعات ذات أبعاد ثلاثة فوق سطح ذى بعدين فقط، يتطلب تجريداً من الظروف العادية التى توجد فيها تلك الموضوعات . وليس ثمة قاعدة أولية يمكن أن نحكم بالاستناد إليها إلى أى حد ينبغى لنا أن نمضى فى عملية التجريد . وإنما يصدق بالنسبة إلى العمل الفنى ذلك المثل القائل بأنه لاينكشف معدن الشيء إلا بالاستعمال . وهناك لوحات لسيزان تمثل طبيعة صامتة يلاحظ فيها أن واحداً من الموضوعات يكاد يختفى أويرتفع تماماً . ومع ذلك فإن الطابع التعبيرى للكل – فى نظر المتأمل صاحب العيان الجمالى – لم يضعف بسبب ذلك ، بل قد تزايد شدة وقوة . كذلك تحمل هذه اللوحات طابعاً يعده كل من ينظر إليها أمراً عادياً مألوفاً ، ألا وهو أنه ليس ثمة موضوع فى اللوحة يمكن اعتباره محمولا ومستنداً – من الناحية المادية – إلى أى موضوع آخر . أما السند الذى يقدمه كل واحد للآخر، فهو إنما يكمن فى تضافر الجميع على إحداث الخبرة الإدراكية والتعبير عن استعداد الموضوعات للتحرك . وإن كانت مؤقتاً ثابتة أوفى حالة اتزان إنما يتزايد شدة حين يجيء التجريد فيغض النظر عن بعض الظروف الممكنة مادياً أو فى العالم الخارجى .

و « التجريد » إنما يقترن فى العادة ببعض العمليات الذهنية المتمايزة . وهو متوافر بالفعل فى كل عمل من الأعمال الفنية . والفارق بين التجريد فى الفن والتجريد فى العلم، إنما ينحصر فى نوع الاهتمام وطبيعة الهدف الذى يرمى إليه كل منهما على التعاقب . ففى العلم إنما يطلب التجريد للوصول إلى تقرير حقيقى ناجع ، كذلك الذى سبق لنا تحديده ، فى حين يطلب التجريد فى الفن بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قوياً . وهنا يكون وجود الفنان وتجربته عاملين هامين فى تحديد ما سوف يعبر عنه ، وبالتالى فإنهما هما اللذان يعينان طبيعة التجريد الذى سيتم والمدى الذى سيصل إليه .

وإنه لمن المسلم به فى كل مكان أن الفن ينطوى على عملية اختيار أو انتقاء . وآية ذلك أنه إذا انعدم الاختيار ، أوإذا أساء الانتباه غير الموجه ، كانت النتيجة حتما هى بمثابة خليط ممتزج لاأثر للتنظيم فيه . والمصدر الموجه لعملية الاختيار إنما هو الاهتمام . والاهتمام ميل لا شعورى – وإن كان عضوياً – نحو بعض المظاهر أو القيم الخاصة الكامنة فى هذا الكون المعقد المتنوع الذى نعيش فيه . وليس فى استطاعة أى عمل فنى مهما كان أن ينافس بأى حال من الأحوال هذه الطبيعة المتجسمة اللامتناهية . وحين يقوم الفنان بعملية الاختيار، فإنه قد يمضى فى مسايرة منطق اهتمامه إلى حد القسوة أو العنف ، فى حين نراه يضفى على ميله الاختيارى ضرباً من الازدهار أو الخصوبة فى الاتجاه الذى هو منقاد إليه . والحد الوحيد الذى لاينبغى بأى حال تجاوزه ، إنما هو ضرورة بقاء الإشارة إلى كيفيات أوبنية الأشياء فى صميم البيئة . وإلا فإن الفنان سوف يعمل فى إطار فردى محض وعندئذ ستكون نتيجة عمله خاوية من كل معنى ، حتى ولو كانت عامرة بالألوان الزاهية والأصوات العالية . والمسافة التى تفصل بين الأشكال العلمية عن الموضوعات العينية إنما تظهرنا على المدى الذى يمكن أن تمضى إليه الفنون المختلفة فى تحقيقها للتحولات الاختيارية التى تقوم بها ، دون أن تفقد علاقتها بالإطار

الموضوعى الذى هو محكمها أومرجعها .والملاحظ أن اللوحات التى رسمها رنوار لنساء عاريات تثير فى نفوسنا الشعور بالبهجة أو السرور ، ولكنها لا توحى إلينا بأى معنى من معانى الدعارة أو الفجور . حقاً إن رنوار قد استبقى ، إن لم يكن قد أبرز ، تلك الصفات الشهوانية التى ينطوى عليها الجسد ، ولكنه قد جردها من ظروف الوجود المادى للأجسام العارية . ومن خلال التجريد ، وعن طريق واسطة اللون ، انتقلت الارتباطات العادية بالأجسام المكشوفة إلى مجال جديد ، فاختفت من العمل الفنى تلك المنبهات العملية التى هى بعينها هذه الارتباطات . والواقع أنمن شأن الظاهرة الجمالية أن تستبعد الظاهرة الجسمية (أوالمـادية) ، كما أن من شأن التصاعد بالكيفيات المألوفة للجسم إلى مستوى الازهار أن يطرد التفكير الشبقى . وإذا كان ثمة تصور ينسب إلى الموضوعات قيما ثابتة غير قابلة للتغير ، فإن هذا الرأى المسبق هو على وجه التحديد ما يريد الفن أن يحررنا منه . وحين تزول الارتباطات التقليدية ، فهنالك لابد للكيفيات الباطنة للأشياء من أن تظهر إلى عالم الوجود بقوة مذهلة ونضارة لم تكن فى الحسبان .

وإذا كانت هناك مناقشات عديدة قد أثيرت حول مشكلة مكانة « القبح» فى الأعمال الفنية ، فربما كان فى استطاعتنا — فيما يبدو لى — أن نحل هذه المشكلة ، لو أننا حاولنا أن نفهمها فى ضوءهذا السياق . والشىء الذى نطلق عليه فى العادة لفظ « القبيح » إنما هو الموضوع فى ارتباطاته العادية ، أعنى تلك الارتباطات التى اعتادت أن تبدو لنا بمثابة جزء لايتجزأ من صميم موضوع بعينه . فهذه الكلمة إذن لاتنطبق على ما هو ماثل فى اللوحة أو الدراما ، والسبب فى ذلك أن ههنا تحولا نجم عن ظهور (القبيح) فى موضوع ذى دلالة تعبيرية ، بحيث يصح أن نقول: إن الحال هنا كالحال تماماً بالنسبة إلى عرايا رنوار ، فالشىء الذى كان دميما فى ظل ظروف أخرى ، ألا وهى الظروف العادية قد انتزع من الظروف التى كان فيها

منفراً، فلم يلبث أن تغير فى صميم كيفيته عندما أصبح جزءاً من حقيقة كلية تعبيرية . وحين اتخذ هذا الشيء وضعه الجديد، فإن التباين القائم بينه وبين الدمامة التى كان عليها يخلع عليه طرافة وحيوية ، وقد يضاعف فى المسائل الهامة من عمق معناه ، إلى حد لايكاد يصدق .

وقد كان من بين الموضوعات التى أثيرت حولها من قديم الزمان مناقشات عديدة فى مضمار الفن الأدبى موضوع القدرة العجيبة التى تتميز بها التراجيديا (أو المأساة) من حيث إنها تترك فى نفوسنا آخر الأمر إحساساً بالتوافق ، لا مجرد إحساس بالفزع(*) . وفى استطاعتنا هنا أن نورد نصاً لإحدى النظريات المتعلقة بموضوع هذه المناقشة ؛ إذ يقول صمويل جونسون : « إن بهجة التراجيديا إنما تنبع من كوننا نشعر بأنها مجرد وهم أو تخيل . ولو أننا اعتقدنا أن جرائم القتل والخيانة أمور واقعية ، لما وجدنا فيها أية لذة على الإطلاق .. » . وهذا التفسر — فيما يبدو مبنى على غرار تفكر الطفل الصغير حين يقول: إن الدبابيس قد أنقذت حياة الكثيرين « نظراً لأنهم لم يبتلعوها » . والواقع أن انعدام الواقعية فى الحدث الدرامى إنما هو مجرد شرط سلبى لتأثير التراجيديا . ولكن القتل الوهمى لا يمكن أن يعد لهذا السبب حدثاً ساراً . وإنما الواقعية الإيجابية هنا هى أن ثمة موضوعاً خاصاً قد انتزع من سياقه الفعلى ، فلم يلبث أن اندمج فى «كل» جديد بوصفه جزءاً متكاملا منه . وهذا الموضوع حين يندرج فى علاقات جديدة فإنه يكتسب تعبيراً جديداً . أعنى أنه يصبح جزءاً كيفياً فى تخطيط كيفى

(*) إننى أميل إلى الظن بأن هذا القدر الكبير من التفكير الذى وقفه الفلاسفة على البحث عن تفسيرات بارعة لفكرة أرسطو « فى التطهير » (أو الكاثرسيس) إنما يرجع إلى إغراء الموضوع نفسه أكثر مما يرجع إلى أية براعة عقلية من جانب أرسطو . ولا موجب فى نظرى لتلك المعانى الكثيرة (وقد بلغت حوالى ستين أو أكثر) التى نسبها الباحثون إلى هذه الكلمة . مادام أرسطو نفسه يقول بالحرف الواحد : إن الأفراد يستسلمون للانفعالات الزائدة وإنه كما أن الموسيقى الدينية تشفى الناس عن طريق « الجنون الدينى » (كالأشخاص الذين يشفون عن طريق العقاقير) فإن الأشخاص الذين يعانون من الحياء الزائد أو الشفقة الزائدة أوما إلى ذلك من الانفعالات الشديدة البالغة يطهرون عن طريق الألحان العذبة (الملوديا) . والراحة التى يستشعرونها عندئذ هى إحساس ملائم .

جديد . وهنا نجد كولفن يضيف إلى عبارة جونسون التى استشهدنا بها تعليقاً يقول فيه : « إننا إذا كنا نشعر بلذة خاصة حينما نشهد منظر المبارزة بالسيف فى رواية « كما تحبها » فما ذلك إلا لأننا نشعر بأننا بإزاء وهم ، أو قصة خيالية . . » . وفى هذا التعليق أيضاً نجد أن الكاتب قد نظر إلى ظرف سلبي على أنه قوة إيجابية . ولكن « الشعور بالوهم » إن هو إلا أسلوب طائش فى التعبير عن حقيقة هى فى حد ذاتها إيجابية إلى أقصى حد ، ألا وهى الشعور بكل Whole متكامل يكتسب فيه حدث عارض قيمة كيفية جديدة .

ولقد رأينا عند بحثنا لفعل التعبير أن تحول فعل التصريف المباشر إلى فعل تعبير يتوقف على توافر شروط تعوق الظهور المباشر ، وتعمل على تحويله إلى مجرى آخر حيث يتآزر مع غيره من الدوافع . والصد (أو المنع) الذى يلقاه الانفعال الأصلى الغفل ليس بمثابة قمع (أو إخماد) له ؛ فإن الكبح أو الحصر — فى الفن — لا يستوى مع الضغط أو القسر. والواقع أن الدافع يتعدل تحت تأثير الميول القريبة منه ، وهذا التعديل يخلع عليه معنى زائدا ، ألا وهو معنى الكل الذى أصبح منذ الآن داخلا فى تكوينه . والإدراك الجمالى ينطوى على نوعين متقاربين و متآزرين من الاستجابة ، وهذان النوعان متضمنان فى تغير التصريف المباشر إلى فعل تعبير . وهاتان الطريقتان فى الإخضاع والتقوية تفسران القوة التعبيرية للموضوع المدرك . وعن طريقهما يتهيأ لحدث جزئى خاص أن يكف عن القيام بدور المنبه للفعل المباشر ، لكى يصبح قيمة كامنة فى موضوع مدرك .

وأول هذه العوامل المساعدة هو توافر الاستعدادات الحركية التى سبق تكونها من ذى قبل . ذلك أن لدى الجراح ، ولاعب الجولف ، ولاعب الكرة ، كما لدى الراقص ، والمصور ، وعازف الكمان ، أجهزة جسمية حركية يتصرف فيها ويسيطر عليها . وبدون هذه الأجهزة لا يمكن لأى

فعل من أفعال المهارة المعقدة أن يجد سبيله إلى التحقق . والصياد غير المتمرس قد يصاب بحمى الرعونة حينما يكون قاب قوسين أو أدنى من الفريسة التى طالما تعقبها وجدّ فى إثرها . والسبب فى ذلك أنه لايملك خططاً فعالة للاستجابة الحركية تكون مترقبة وعلى أهبة التحفز . وتبعاً لذلك فإن ميوله تتصارع فيما بينها ويعطل بعضها بعضا ، فتكون النتيجة هى الاختـــلاط والدوار والتشويش . حقاً إن اليد المتمرسة قد تهتز أيضاً عند الصيد تحت تأثير الانفعال ، ولكن الصائد المحنك سرعان ما يتخلص من انفعاله بأن يوجه استجابته عبر مسالك ممهدة من ذى قبل ؛ فيركز عينه ويده بثبات ويصوب غدّارته بإمعان . . الخ . ولو أننا تصورنا شاعراً أومصوراً فى ظروف كهذه بحيث يجد الواحد منهما نفسه على حين فجأة أمام غزال رشيق فى غابة خضراء ترصعها بعض البقع الشمسية ، لكان فى هذه الحالة أيضاً انحراف (أوتحول) للاستجابة المباشرة نحو بعض المسالك الفرعية أو الممرات الجانبية . فالشاعر أوالمصور هنا لن يجد نفسه مستعداً لأن يصوب رصاصة نحو الفريسة . ولكنه لن يسمح لاستجابته بأن تتشتت جزافاً عبر جسمه كله . وإنما ستجىء القوى الحركية المتآزرة لديه — وهى تلك القوى المستعدة بسبب ما لديها من خبرة سابقة — فتخلع فى الحال على إدراكه للموقف طابعاً حاداً قوياً ، وتدمج فى هذا الإدراك معانى تضفى عليه ضرباً من العمق ، كما تتسبب فى تنسيق كل ما هو مرئى داخل بعض الإيقاعات المناسبة .

وإذا كنا قد قصرنا حديثنا حتى الآن على النظر إلى الموضوع من وجهة نظر الفاعل، فإننا سنجد الآن أن ثمة اعتبارات مماثلة تصدق أيضاً من وجهة نظر المتأمل . فى حالة الشخص الذى يرى اللوحة بحق ، أو يسمع الموسيقى بالفعل ، لابد من توافر مسالك جانبية غير مباشرة للاستجابة تكون مهيأة أومعدة من ذى قبل . وهذا الاستعداد الحركى يمثل جانباً كبيراً من التربيه الجمالية فى أى مجال خاص من المجالات . ومعنى هذا أنه لابد للمرء من أن

يعرف ما الذى ينبغى له أن يتطلع إليه ، وعلى أى نحو ينبغى له أن يراه ، فإن هذه المعرفة لهى ضرب من الاستعداد الضرورى من جانب الجهاز الحركى . والجراح الماهر إنما هو ذلك الذى يقدر المهارة الفنية التى تنطوى عليها عملية بارعة يجريها بنجاح جراح آخر ، فهو يتابعها بطريقة تعاطفية ، وإن لم تكن صريحة فى صميم جسمه . والشخص الذى يعرف شيئاً عن العلاقة القائمة بين حركات عازف البيان وعملية إنتاج الموسيقى من البيان، سوف يسمع بلاشك شيئاً أكثر من كل ما قد يدركه الرجل العادى ، مثله فى ذلك كمثل العازف المتخصص عندما يؤدى بأصابعه قطعة موسيقية وهو مستغرق فى قراءة فاصل موسيقى . وليس من الضرورى أن يعرف المرء الكثير عن مزج الألوان فوق اللوحة ، أو عن لمسات الفرشاة التى تنقل الأصباغ الملونة إلى القماش لكى يتمكن من رؤية اللوحة فى التصوير . ولكن من الضرورى أن تكون لديه مسالك استجابة حركية محددة من ذى قبل ، وهذه ترجع فى جانب منها إلى التكوين الفطرى ، وفى الجانب الآخر منها إلى التربية من خلال الخبرة . وقد يثار الانفعال لدى المتأمل ،دون أن تكون له علاقة بفعل الإدراك ، كما قد يثار الانفعال لدى الصائد حينما تستبد به حمى الرعونة . وقد لا نبالغ إذا قلنا: إن الانفعال الذى يفتقر إلى المسالك الحركية اللازمة للفعل لن يلبث أن يفقد اتجاهه الصحيح فيبعث الاضطراب فى الإدراك ويتسبب فى تشويهه أو انحرافه .

بيد أنه لابد من توافر شىء آخر يجىء فيتضافر مع الخطوط الحركية المحددة للاستجابة ، والشخص الذى لا عهد له بالمسرح قد يبدى استعداده أثناء التمثيل للمساهمة الفعلية فى الرواية بالتدخل فى مجرى الأحداث فيما يحاول مثلا أن يأخذ بيد البطل ، أويعمل على هزيمة الوغد ، كما يفعل عادة فى الحياة الواقعية . ولكن مثل هذا الشخص لا يكون عندئذ قد شاهد المسرحية . أما الناقد الفنى الذى تشبع بالفن المسرحى، فإنه قد يدع لأساليبه المتدربة فى

الاستجابة التكنيكية – وهى فى نهاية الأمر مجرد أساليب حركية – مهمة السيطرة عليه والتحكم فيه ، لدرجة أنه حين يدرك ببراعة كيف تحدث الأمور ، فإنه قد لا يحفل كثيراً بما هو معبر عنه . أما العامل الآخر الذى لابد من توافره لكى يكون العمل الفنى معبراً بالنسبة إلى مدركه ، فهو المعانى والقيم المنتزعة من الخبرات السابقة على شريطة أن تستغل تلك الخبرات بالطريقة التى تجعلها تمتزج بالكيفيات المعروضة فى العمل الفنى بطريقة مباشرة . وإذا لم يحقق ضرب من التوازن بين الاستجابات التكنيكية من جهة ، ومثل هذه المواد المزورة الثانوية من جهة أخرى ، فإن هذه الاستجابات تظل تكنيكية محضة لدرجة أن القوة التعبيرية للموضوع تكاد تنحصر فى دائرة ضيقة إلى أبعد الحدود . وأما إذا لم تندمج المواد المساعدة المستخلصة من الخبرات السابقة اندماجاً مباشراً مع الكيفيات المميزة للقصيدة أو اللوحة فإنها لابد عندئذ من أن تظل مجرد إيحاءات خارجية دخيلة ، فلا تكون جزءاً من صميم القوة التعبيرية للموضوع ذاته .

وإذا كنا قد تجنبنا استعمال كلمة « ارتباط » أو « تداع » فذلك لأن علم النفس التقليدى يفترض أن كلا من المواد الارتباطية واللون أو الصوت المباشر الذى يستحضرها إلى الذهن إنما يظل منفصلا عن الآخر . ومعنى هذا أن النظرية السيكلوچية التقليدية لا تسلم بإمكان قيام انصهار أو امتزاج تام بينهما ، بحيث يندمج الاثنان كعضوين أو جزأين فى كل واحد . فهذه النظرية السيكلوچية تقرر أن الكيفية الحسية المباشرة شىء ، وأن الفكرة أو الصورة التى تستدعيها أو توحى بها هى عنصر ذهنى متمايز عنها تماماً . والنظرية الجمالية التى تستند إلى هذه النظرة السيكلوچية ترفض التسليم بإمكان حدوث تداخل بين الموحى والموحى به ، بحيث يكون الاثنان وحدة تضمن فيها الكيفية الحسية الراهنة نصاعة الإدراك ، بينما توفر فيها المواد المستحضرة (العناصر المسترجعة) المضمون والعمق

والقضية التى تثيرها هذه المسألة قد تكون أكثر خطورة بالنسبة إلى فلسفة الجمال مما قد يبدو لأول وهلة ؛ ذلك أن مشكلة العلاقة الموجودة بين المادة الحسية المباشرة من جهة ، وتلك العناصر المتحدة معها بسبب الخبرات السابقة من جهة أخرى ، إنما هى مشكلة هامة تمضى إلى صميم القوة التعبيرية للموضوع . وقد كان من نتائج عجز الكثيرين عن التحقق من أن ما يحدث هنا ليس مجرد « ارتباط » خارجى، إنما هو تكامل باطنى حقيقى ، أن ظهرت نظريتان متعارضتان فى تصور طبيعة التعبير ، وكل نظرية منهما قد جانبت الصواب كالأخرى سواء بسواء . والنظرية الأولى تقرر أن الطابع التعبيرى « الجمالى » يرجع إلى الكيفيات الحسية المباشرة ، وأن كل ما يتخلف عن طريق الإيحاء إنما تقتصر مهمته على جعل الموضوع أكثر تشويقاً ، دون أن يصبح جزءا لايتجزأ من صميم وجوده الجمالى .وأما النظرية الثانية فهى تتخذ موقفاً معارضاً تماماً للنظرية الأولى ، لأنها تنسب « القوة التعبيرية » برمتها إلى العناصر المرتبطة بالموضوع .

ونظراً لما تتصف به الخطوط من قوة تعبيرية بوصفها خطوطاً ، فقد اتخذ البعض من هذه الحقيقة دليلا على أن الكيفيات الحسية فى حد ذاتها وبذاتها قيمة جمالية ، وربما كان فى وسعنا أن ننظر إلى الوضع الحقيقى للخطوط ، فنتخذ منه محكا لاختبار صحة هذه النظرية . وهنا نجد أن للأنواع المختلفة من الخطوط — سواء أكانت مستقيمة ، أم منحنية أفقية أم رأسية (بالنسبة إلى الخطوط المستقيمة) دائرية أم متعرجة (بالنسبة إلى الخطوط المنحنية) — كيفيات جمالية مباشرة مختلفة . وهذه الحقيقة هى بلاشك حقيقة يقينية لانزاع فى صحتها . ولكن النظرية التى نحن بصددها تزعم أن القوة التعبيرية الخاصة التى تمتاز بها تلك الخطوط يمكن أن تفسر دون أدنى إشارة إلى أى شىء يتجاوز الجهاز الحسى المتضمن فيها بطريقة مباشرة . وأصحاب هذه النظرية يقررون أن جفاف الخط المستقيم وجموده إنما يرجعان إلى أن

العين أثناء الرؤية تميل إلى تغير الاتجاه والتحرك عبر خطوط مستقيمة ، وبالتالى فإن التجربة المترتبة على مثل هذه الرؤية لابد من أن تجىء غير سارة . أما الخطوط المنحنية – على العكس – فإنها خطوط ملائمة ؛ لأنها تطابق الميول الطبيعية لحركات العين نفسها .

ومن المسلم به أنه يحتمل أن يكون لهذا العامل دخل ما فى الطابع السار ، أو الذى تتصف به التجربة . ولكن هذه الحقيقة لاتكاد تمس من قريب أوبعيد مشكلة الطابع التعبيرى أو القوة التعبيرية . والواقع أنه إذا كان من الممكن عزل الجهاز البصرى فى التشريح، فإن هذا الجهاز لايؤدى وظائفه فى حالة عزله أوانفصاله . وآية ذلك أن العين تعمل بالاشتراك مع اليد فى السعى نحو الأشياء ، واكتشاف سطوحها ، وتوجيه المعالجة اليدوية للأشياء ، وتحديد اتجاهات الحركة . . وثمة واقعة أخرى تترتب على هذه الحقيقة ألا وهى أن الكيفيات الحسية التى ترد إلينا عن طريق الجهاز البصرى سرعان ما ترتبط فى نفس الوقت بتلك الكيفيات الأخرى التى ترد إلينا من الموضوعات المختلفة عبر ضروب النشاط الجانبية أو الإضافية التى نقوم بها . فالاستدارة التى نراها هى استدارة الأجسام الكروية ، والزوايا التى نراها ليست مجرد نتيجة لتحولات فى حركات العين ، إنما هى خواص تميز الكتب والصناديق التى نمسكها بأيدينا ، والمنحنيات هى قوس السماء وقباب المبانى ، والخطوط الأفقية إنما ترى كامتداد أوحدود الأشياء المحيطة بنا . وهذا العامل يتدخل فى كل استعمال للعين بشكل مستمر ودون انقطاع ، لدرجة أنه لا يمكن نسبة كيفيات الخطوط التى نختبرها عن طريق الإبصار إلى فعل العينين وحدهما .

وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول: إن الطبيعة لاتقدم لنا خطوطاً منعزلة أو قائمة بذاتها ، بل إن الخطوط على نحو ما ندركها فى التجربة هى خطوط لموضوعات ، أو حدود لأشياء . وهى تحدد الأشكال التى نتعرف بها

فى العادة سائر الموضوعات المحيطة بنا ، وتبعاً لذلك فإن الخطوط — حتى حينما نحاول أن نتجاهل كل ما عداها وأن نتفرس فيها بمعزل عن أى شىء آخر — إنما تحمل معانى الموضوعات التى كانت هنا بمثابة الأجزاء المكونة ، فهى تعبر عن المناظر الطبيعية التى سبق لها أن حددتها أووصفتها لنا . وبينما الخطوط تعين حدود الموضوعات وتحدد معالمها ، نجد أنها تجمع بين الموضوعات وتربط بينها أيضاً ، ولو تصورنا شخصاً اصطدم بركن بارز بروزاً حاداً لأمكن أن نتصور كيف يقدر مثل هذا الشخص مدى صلاحية اللفظ الذى يصف الزاوية بأنها « حادة » . أما الموضوعات التى تنطوى على خطوط منتشرة انتشاراً واسعاً ، فإنها تبدو لنا مفتوحة تفتحاً سخيفاً حتى إننا لنقول عنها إنها « منفرجة »(*) ومعنى هذا أن الخطوط تعبر عن الأساليب أو الطرق التى بها تؤثر الأشياء بعضها فى بعض ، وتؤثر فينا نحن أيضاً ، أعنى تلك الطرق التى يتسنى من خلالها للموضوعات حينما تعمل معاً أن يقوى بعضها بعضاً . وأن يتداخل بعضها مع بعض . ولهذا السبب فإن الخطوط قد تكون متذبذبة ، أو مستقيمة ، أومنحرفة ، أو ملتوية ، أوهائلة ، ولهذا السبب أيضاً،فإنها تبدو فى الإدراك المباشر وكأن لها قوة تعبيرية أخلاقية . وقد تكون الخطوط وثيقة الصلة بالأرض أو طموحة تتطلع نحو السماء ، ودودة حميمة أومتباعدة باردة ، جذابة مستميلة أو حادة منفرة . فهى تحمل معها (فى كل هذه الحالات) خواص الموضوعات نفسها .

ولاسبيل إلى التخلص من الخواص المميزة للخطوط حتى فى تجربة يحاول فيها عزل خبرة الخطوط عن كل ما عداها . والواقع أن خواص الموضوعات التى تحددها الخطوط والحركات التى تربط بينها ، لهى راسخة إلى أبعد الحدود فى أعمق أعماقها . وهذه الخواص إنما هى أصداء

(*) يلاحظ ان الكلمة الإنجليزية هنا لاتشير إلى انفراج الزاوية فقط . بل هى قد تشير أيضاً إلى غلاظة العقل أو سخافة التفكير . (المترجم)

بخبرات عديدة لا حصر لها ، وهى تلك الخبرات التى نكون فيها مشغولين بالموضوعات لدرجة أننا لا نكاد نفطن إلى الخطوط من حيث هى كذلك . وهكذا تصبح الخطوط المختلفة والعلاقات المختلفة بين الخطوط محملة لاشعورياً بكل القيم التى نتجت عما سبق لها تحقيقه فى خبرتنا خلال احتكاكنا بالعالم المحيط بنا . وليس ثمة سبيل لفهم القوة التعبيرية للخطوط والعلاقات المكانية فى فن التصوير على أى أساس آخر .

أما النظرية الثانية فهى تنكر أن تكون للكيفيات الحسية المباشرة أية قوة تعبيرية بدعوى أن الحواس لاتصلح إلا كمجرد موصل خارجى تنتقل إلينا عن طريقه بعض المعانى الأخرى . وقد أفاضت ڤرنون لى Vernon Lee — وهى نفسها فنانة ذات حساسية مرهفة لانزاع فيها — فى شرح هذه النظرية بطريقة متماسكة متسقة ، وعلى نحو يذكرنا من بعض الوجوه بالنظرية الألمانية القائلة بالتقمص الوجدانى Empathy وإن كانت قد تجنبت الفكرة التى تذهب إلى أن إدراكنا الجمالى هو إسقاط نخلع فيه على الموضوعات محاكاة باطنية لخواصها أو مميزاتها ، وكأننا نقوم بعملية تمثيل درامى للموضوعات عندما نتطلع إليها . ولكن هذه النظرية — بدورها — لا تخرج عن كونها مجرد ترجمة إحيائية Animistic للنظرية الكلاسيكية القائلة بالتمثيل .

والفن فى نظر « ڤرنون لى » — كما هو الشأن أيضاً بالنسبة إلى طائفة أخرى من الباحثين فى مجال الدراسات الجمالية — إنما يعنى مجموعة من الفاعليات (أوضروب) النشاط التى تضم على التعاقب أفعالا تسجيلية وتركيبية ، ومنطقية ، واتصالية (أوموصلة) ، وليس فى الفن نفسه أى عنصر جمالى . وإنما تصبح منتجات الفنون ذات طابع جمالى ، استجابة لرغبة أخرى مختلفة تماماً ، رغبة ذات أسباب خاصة ومعيار خاص وصيغة آمرة خاصة . . « وهذه الرغبة المختلفة تماماً » إنما هى الرغبة فى الأشكال ، وهى رغبة تنشأ بسبب الحاجة إلى إشباع العلاقات المتجانسة فيما بين ضروب التخيل الحركى الموجودة لدينا . وتبعاً لذلك فإن الكيفيات الحسية المباشرة

كتلك التى ينطوى عليها اللون والنغم ، هى مما لا علاقة له بالواقعة الجمالية . وإنما يتحقق إشباع الحاجة إلى الأشكال حينما يجىء خيالنا الحركى فيعيد النشاط والقوة إلى « العلاقات » المتضمنة فى الموضوع ، كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى ذلك التنظيم المروحى لخطوط التلال حين تتلاقى فى نقطة واحدة بصورة حادة ، أو حين تبدو من بعيد كخطوط فى الأفق تتوالى بصورة رائعة ، وكأنما تتجمع فى لحظات على شكل قمم حادة ، وتهبط إلى أسفل لكيلا تلبث أن تندفع إلى فوق من جديد على شكل منحنيات مقعرة طويلة سريعة .

وأصحاب هذه النظرية ينكرون على الكيفيات الحسية كل طابع جمالى، لأنهم يرون أنها — على العكس من العلاقات التى نقيمها نحن بالفعل — مفروضة علينا ، فضلا عن أنها تميل إلى إغراقنا أو استغراقنا . وليس المهم هوما نتقبله ، بل المهم هو ما نعمله ، ومعنى هذا أن الأمر الجوهرى من الناحية الجمالية إنما هو نشاطنا الذهنى نفسه حين ننطلق ونرتجل ونعود إلى نقطة البدء ونستمسك بالماضى ونعمل على مواصلته أواستمراره ، أعنى حركة الانتباه إلى الخلف وإلى الأمام ، حين تنفذ هذه الأفعال عن طريق آليات التخيل الحركى . والعلاقات التى تترتب على هذه العمليات هى التى تحدد « الشكل » وليس الشكل بأكمله سوى مسألة علاقات ، وإذن فإن العلاقات هى التى تحول ما كان يمكن أن يظل مجرد تجاور أو تتابع لا معنى له بين الإحساسات المختلفة إلى حقائق ذات دلالة تذكرها وتتعرفها حتى حين تكون الإحساسات المركبة لها قد استحالت إلى مجرد أشكال . والنتيجة التى تترتب على هذه العملية هى « التقمص الوجدانى » بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة . والتقمص الوجدانى « لاينصب أولا وبالذات على الحالة الوجدانية أوالانفعال ، بل على الظروف الدينامية التى تدخل فى صميم الانفعالات والحالات الوجدانية وتستمد أسماءها منها » . وإذا كانت هناك ضروب مختلفة من الدراما تتكون

من امتزاج الخطوط والمنحنيات والزوايا ، فإن هذه الضروب المختلفة من الدراما لا تحدث من الرخام أوالمادة الملونة التى تجسم الأشكال المتأملة ، بل هى **تحدث فى أنفسنا نحن فقط ولغير** . ولما كنا نحن هنا الممثلين الوحيدين الحقيقيين فإن من الطبيعى أن تؤثر فينا دراما الخطوط العاطفية ، سواء أكان ذلك بتعضيد حاجتنا وعاداتنا الحيوية أم بتعطيلها وإحباط مساعيها . (الكلمات بالحروف الرقعة هنا ليست فى النص الأصلى) .

والنظرية التى نحن بصددها هنا هى بلاشك ذات دلالة خطيرة من حيث إنها تمضى إلى النهاية فى فصلها للحس عن العلاقات ، والمادة عن الصورة ، والجانب الفاعل عن الجانب القابل ، فتعزل مراحل التجربة بعضها عن بعض ، وتقدم لنا تقريراً منطقياً عما يحدث عندما تتم هذه العملية الانفصالية . ونحن نرحب بهذا الاعتراف من جانب أصحاب هذه النظرية بالأدوار التى تضطلع بها العلاقات والنشاط الذاتى بصفة عامة (مع ملاحظة أن أى نشاط من جانبنا لهو على الأرجح مشروط فسيولوچياً بوسائط الآليات الحركية) خصوصاً وأن هذه النظرية تعارض سائر النظريات التى لاتعترف إلا بالكيفيات الحسية على نحو ما هى متقبلة ومعاناة بطريقة سلبية .ولكن نظرية تقدر اللون فى التصوير على أنه أمر لا يعتد به ، أو تزعم أن الألوان فى الموسيقى هى مجرد أشياء تبسط فوقها العلاقات الجمالية ، هى فى رأينا نظرية لا تكاد تحتاج إلى دحض أو تفنيد .

والنظريتان اللتان أتينا على نقدهما ، إنما تكمل الواحدة منهما الأخرى . ولكن لا سبيل إلى بلوغ الحقيقة فى مضمار النظرية الجمالية عن طريق إضافة « آلية » نضم فيها إحدى النظريتين إلى الأخرى . والواقع أن القوة التعبيرية التى يمتاز بها الموضوع الفنى إنما ترجع إلى أنه ينطوى على تداخل كامل تام للمواد المتقبلة والمواد الفاعلة . وهذه الأخيرة تضمن إعادة لتنظيم المادة المحصلة من الخبرة الماضية . والملاحظ فى عملية التداخل أن هذه العناصر

ليست مضافة عن طريق الارتباط الخارجي ، كما أنها ليست مجرد طبقة سطحية توضع فوق الكيفيات الحسية . وإنما تتمثل القوة التعبيرية للموضوع كحصيلة أوثمرة للامتزاج التام الذى يتم بين ما نتقبله ونعانيه من جهة ، وما يجلبه نشاط إدراكنا المنتبه إلى ما يرد إلينا عن طريق الحواس من جهة أخرى .

وهنا يجدر بنا أن نلاحظ أهمية الإشارة إلى التعضيد والتأييد الذى يلقاه الفن من جانب حاجاتنا وعادتنا العضوية . ولكن هل تكون هذه الحاجات والعادات صورية محضة ؟ هل يمكن إشباعها من خلال العلاقات وحدها ؟ . أو تراها فى حاجة إلى مواد تقتات بها كاللون أوالصوت ؟ الظاهر أن هذا الرأى الأخير هو ما تسلم به فرنون لى ضمناً حينما تستطرد فتقول : « إن الفن أبعد ما يكون عن أن يحررنا من الإحساس بالحياة الواقعية ، فإنه يقوى ويوسع لدينا حالات الصفاء النفسى ؛تلك الحالات التى لا نكاد نجد لها فى حياتنا العملية العادية سوى نماذج نادرة ضئيلة مختلطة . . » ونحن نوافق على هذا الرأى تماماً ، ولكننا نلاحظ أن الخبرات التى يزيد الفن من عمقها واتساعها لاتوجد فى داخلنا فقط ، فضلا عن أنها ليست بمثابة علاقات مستقلة عن المادة . وإذا كان ثمة لحظات يكون فيها المخلوق حياً كأقوى ما تكون الحياة ، هادئاً كأعمق ما يكون الهدوء ، مركزاً كأشد ما يكون التركيز ، فتلك هى لحظات التفاعل التام مع البيئة حين تكاد المواقف الحسية تمتزج امتزاجاً تاماً مع العلاقات . وما كان الفن ليوسع من نطاق التجربة لو أنه كان عامل نكوص يؤدى إلى ارتداد الذات نحو الذات ، وما كان للتجربة المترتبة على مثل هذا الارتداد أن تكون ذات صبغة تعبيرية بأى حال .

والحق أن كلتا النظريتين اللتين ذكرناهما تفصل المخلوق الحى عن العالم الذى نعيش فيه ، على حين أن الكائن لا يحيا إلا بفضل تفاعله مع سلسلة طويلة من الفاعليات والقابليات المتصلة ، وهى تلك الآليات التى يقسمها

علم النفس إلى نشاط حركى ونشاط حسى . والنظرية الأولى إنما تجد فى النشاط العضوى المنفصل عن أحداث العالم ومشاهده علة كافية لتفسير الطبيعة التعبيرية لبعض الإحساسات ، وأما النظرية الثانية فإنها تحصر العنصر الجمالى « فى نفوسنا فقط » نظراً لما لدينا من قدرة على تنظيم العلاقات الحركية على صورة « أشكال » ولكن عملية الحياة عملية متصلة مستمرة ، وهى لا تتصف بهذا الاستمرار أو الاتصال إلا لأنها عملية متجددة بلا انقطاع نؤثر فيها على البيئة ، ونتأثر بها ، ونقيم فيها علاقات بين ما نحققه ونعمله من جهة ، وما نعانيه ونتقبله من جهة أخرى . ولهذا فإن التجربة إنما تقوم بالضرورة على التجميع أو التراكم ، كما أن موضوعها إنما يكتسب قوة تعبيرية بفضل هذا الاستمرار التجميعى . وهكذا يصبح العالم الذى سبق لنا اختباره جزءاً لايتجزأ من الذات التى تفعل وتنفعل ، أوتؤثر وتتأثر بالخبرة الجديدة . ولو أننا نظرنا إلى الأشياء والأحداث المختبرة فى مناسباتها المادية ، أو ملابساتها الطبيعية لوجدنا أنها تنقضى وتزول ، ولكن شيئاً من دلالتها أوقيمتها يظل باقياً مختزناً بوصفه جزءاً متكاملا من الذات .ومن خلال العادات التى كوناها لأنفسنا فى تعاملنا مع العالم،يصبح العالم موطناً مألوفاً لنا . وهكذا يصبح العالم وطناً لنا . والوطن هو جزء من صميم تجربتنا .

وهنا نتساءل : كيف يمكن إذن لموضوعات التجربة أن تتحامى عن كل طابع تعبيرى ؟ والرد على هذا التساؤل أن بلادة الشعور ، وتخدر الإحساس، قد يخفيان عنا هذه القوة التعبيرية حينما يقيمان حول الموضوعات قشرة صلبة جامدة . والواقع أن الألفة تؤدى إلى عدم الاكتراث ، كما أن الآراء المسبقة كثيراً ما تعمينا عن الرؤية الحقيقية،ثم يجيء الغرور فلا نعرف كيف ننظر خلال المنظار المقرب من الناحية الصحيحة ، وبالتالى فإنه يهون من الدلالة الحقيقية للموضوعات ، لكى يضخم الأهمية المزعومة

للذات . أما الفن فإنه يزيح الغطاء (أو الأغطية) التى تخفى القوة التعبيرية لموضوعات الخبرة ، وهو يوقظنا من سبات الروتين ، ويسمح لنا بأن نتناسى ذواتنا حين نجد أنفسنا مستغرقين فى لذة اختبار العالم المحيط بنا ، بما فيه من كيفيات متنوعة وأشكال مختلفة .والفن أيضاً يحتجز كل ظل من ظلال « التعبيرية » قد يلتقى به فى الموضوعات ، لكى ينظم هذه الموضوعات فى خبرة جديدة من خبرات الحياة .

ولما كانت موضوعات الفن ذات صبغة تعبيرية ، فإنها تضطلع أيضاً بمهمة النقل أو التوصيل . ولسنا نعنى بذلك أن الإعلام ، أو الإيصال إلى الآخرين هو كل ما يقصد إليه الفنان ، وإنما نعنى أنه النتيجة التى تترتب على عمله . فإن العمل الفنى لا يحيا فى اتصال حقيقى إلا حين يعمل فى صميم خبرات الآخرين . وحين يرغب الفنان فى أن ينقل إلى الآخرين رسالة خاصة ، فإنه عندئذ إنما ينزع نحو تحديد القوة التعبيرية لعمله بقصرها على الآخرين ، كما هو الشأن مثلا حين يود أن ينقل إلى الآخرين درساً أخلاقياً أو حين يرغب فى أن يولد لديهم إحساساً بمهارته الخاصة .وأما الفنانون الذين يملكون حقاً شيئاً جديداً يريدون أن يذيعوه على الآخرين ، فهولاء بالضرورة لا يكترثون بالاستجابة المباشرة لجمهور النظارة أو المستمعين ،ولكنهم يشعرون فى قرارة نفوسهم شعوراً عميقاً بأنهم ماداموا لا يملكون سوى أن يقولوا ما ينبغى لهم أن يقولوه ، فإن العيب لا يمكن أن يكون عيب إنتاجهم ، بل هو عيب أولئك الذين يملكون أعيناً ولكنهم لا يرون ، ويملكون آذاناً ولكنهم لايسمعون . وليس ثمة علاقة على الإطلاق بين قابلية الإيصال أو النقل أو الإعلام من جهة ، ودرجة الشهرة أو الرواج أو الانتشار من جهة أخرى .

وحينما ننعم النظر فيما قاله تولستوى عن العدوى المباشرة(*) بوصفها

(*) كان تولستوى يقول: إن الفن نشاط بشرى يقوم فيه المرء بتوصيل عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية إرادية مستعملا فى ذلك بعض العلامات الخارجية . ومحك صدق العمل الفنى عند تولستوى هو مدى انتشاره عن طريق العدوى ، بحيث إنه كلما كانت العدوى أقوى كان الفن أصدق فناً ، كائناً ماكان موضوعه أومضمونه . (المترجم)

محكا للقيمة الفنية، فإننا لانملك سوى القول بأن الجانب الأكبر منه بعيد عن الصواب . أما ما قاله عن نوع المادة التى يمكن توصيلها أو نقلها إلى الآخرين ، فهو تحديد ضيّق لايسعنا سوى أن نرفضه ، ولكننا لو تصورنا الفترة الزمنية بشيء من الاتساع لكان فى وسعنا أن نقول: إنه هيهات لأى إنسان أن يكون بليغاً اللهم إلا إذا وجد إنسان يهتز لكلماته حين ينصت إليها . وهؤلاء الذين يتأثرون أو يهتزون ، يشعرون – كما يقول تولستوى – بأن ما يعبر عنه العمل هو شيء طالما ودُّوا هم أنفسهم لو أنهم استطاعوا أن يعبروا عنه . والفنان – فى الوقت نفسه – إنما يعمل من أجل خلق جمهور من النظارة أو المستمعين يمكنه أن يتواصل معهم . وهكذا نخلص إلى القول بأن الأعمال الفنية هى الوسائط الوحيدة لتحقيق تواصل تام لايعوقه شيء بين الإنسان وأخيه الإنسان ؛ تواصل حقيقى يتم فى نطاق عالم مليء بالهوات والأسوار التى تحد من كل صبغة جماعية مشتركة قد تأخذها التجربة .

الفصل السادس

المـادة والصورة

لما كانت موضوعات الفن تعبيرية ، فإنها تعد بمثابة لغة ، إن لم تكن لغات عديدة . والواقع أن لكل فن واسطته (أوأداته) الخاصة ، وهذه الواسطة مجعولة لتلائم لوناً خاصاً من التوصيل أو النقل . وكل واسطة تنبئنا بشيء لا سبيل إلى الإفصاح عنه بلسان آخر إفصاحاً جيداً مكتملا . وقد عملت حاجات الحياة اليومية على إعطاء نوع معين من أنواع الاتصال — ألا وهو القول — أهمية عملية قصوى . وهذه الحقيقة — لسوء الحظ — قد أدت إلى ظهور فكرة شعبية مؤداها أن المعانى المعبر عنها فى العمارة والنحت والتصوير والموسيقى، هى ما يمكن ترجمته إلى ألفاظ دون أدنى خسارة أو بخسارة طفيفة . ولكن الحق أن كل فن إنما ينطق بلهجة خاصة تنقل ما لاسبيل إلى الإفصاح عنه بأية لغة أخرى، وإن كانت هذه اللهجة تظل دائماً على ما هى عليه .

واللغة إنما توجد حين يكون فى الإمكان الاستماع إليها كما أن فى الإمكان التحدث بها . ومعنى هذا أن السامع أو المنصت هو شريك لا غنى عنه . وكذلك لا يكون العمل الفنى تاما أو مكتملا إلا حين يعمل فى خبرة أشخاص آخرين غير صاحبه (أو ذلك الذى أبدعه) ، ولهذا فإن اللغة تتضمن مايسميه المناطقة باسم العلاقة الثلاثية . فهناك المتكلم ، والشيء المنطوق به ، والسامع أو الشخص الذى يوجه إليه الحديث ؛ والموضوع الخارجى — ألا وهو الإنتاج الفنى — إنما هو حلقة الاتصال بين الفنان والجمهور . وحتى حين يعمل الفنان فى عزلة، فإن هذه العناصر الثلاثة لابد من أن تظل قائمة ؛ ذلك أن العمل موجود فى حالة تقدم مستمر والفنان نفسه ملزم بأن يضع نفسه

موضع الجمهور المتقبل . وليس فى وسع الفنان أن يتكلم اللهم إلا حين يروق له عمله . فيكون مثله كمثل شخص ينصت أويستمع من خلال ما يدركه إدراكاً حسياً، وهو يلاحظ ويفهم كما قد يلاحظ أويفسر أى شخص ثالث . ومما يروى فى هذا الصدد عن « ماتيس » أنه قال : « حينما يتم الفراغ من الرسم للوحة ، فإنها تبدو عندئذ كالمولود الجديد . والفنان نفسه فى حاجة إلى بعض الوقت حتى يتسنى له أن يفهمها . . » ومعنى هذا أنه إذا أراد المرء أن يدرك معنى اللوحة ، فلابد له من أن يعيش فيها ، كما نعيش عادة مع الطفل حتى نفهم سر وجوده .

وكل لغة — كائنة ماكانت أداتها (أو واسطتها) تتضمن مادة وصورة ، أعنى أنها تنطوى على عنصرين : ما يقال ، وكيف يقال . والمشكلة الكبرى التى تثار بخصوص المادة والصورة هى هذه : هل يمكن القول بأن المادة تأتى أولا وكأنما هى حقيقة جاهزة معدة من ذى قبل ، ثم يأتى بعدها البحث عن الصورة أواكتشاف الصورة التى يمكن أن تتجسمها تلك المادة ؟ أو هل ينبغى لنا أن نقول: إن كل الجهد الإبداعى الذى يقوم به الفنان هو محاولة من أجل تشكيل المادة بحيث تصبح فعلا بمثابة الجوهر الحقيقى للعمل الفنى ؟ وليس من شك أن هذه المشكلة التى نحن بصددها إنما هى مشكلة عميقة بعيدة المدى ، فضلا عن أن الحل الذى نقدمه لها سيكون هو الكفيل بالفصل فى مسائل أخرى كثيرة هى موضوع خلاف فى ميدان النقد الجمالى ؛ فهل نقول: إن ثمة قيمة جمالية تنطوى عليها المواد الحسية ، وأخرى تنطوى عليها الصورة التى تجعل هذه المواد معبرة ؟ هل نقرر أن كل الموضوعات صالحة للمعالجة الجمالية ، أو نقول بأن طائفة قليلة منها فقط هى التى يمكن تخصيصها لهذا الغرض نظراً لما تمتاز به من طابع ذاتى خاص يجعل منها موضوعات سامية ؟ هل نعد « الجمال » اسما آخر يشير إلى الصورة الهابطة من الخارج — كما لو كانت ماهية متعالية — على المادة ، أو نقول: إن الجمال اسم يشير

إلى الكيفية الجمالية التي تظهر حينما تم تشكيل المادة بحيث تصبح معبرة تعبيراً كافياً ؟ هل نقرر أن الصورة — بمعناها الجمالي — هي شيء يميز منذ البداية عالماً خاصاً من الموضوعات ، فيفردها على حدة بوصفها وحدها الصورة الجمالية ، أو نقول:إن الصورة هي الاسم المجرد الذي نطلقه على كل ما يظهر إلى عالم الوجود حينما تصل الخبرة إلى تمام ترقيها أونهاية تطورها ؟

كل تلك أسئلة كانت متضمنة في المناقشات التي تعرضنا لها في الفصول الثلاثة السابقة . وقد أجبنا عنها ضمناً خلال أحاديثنا السالفة . ولو أننا تصورنا الإنتاج الفني على أنه « تعبير عن الذات » واعتبرنا الذات شيئاً مكتملا منطوياً على نفسه في حالة انفصال أوعزلة،لكان من الطبيعي إذن أن نفصل المادة عن الصورة ؛ وذلك لأن الصورة التي ترتديها الذات حين تكشف عن نفسها لابد من أن تكون — بحكم هذا الافتراض الضمني — خارجية بالنسبة للأشياء المعبر عنها . وهذا الطابع الخارجي لابد أن يظل قائماً ، أيًّا ما كان الشيء الذي نعده صورة والشيء الذي نعده مادة (من بينهما) . ولكن من الواضح أيضاً أننا لو قلنا:إنه ليس ثمة تعبير عن الذات وليس ثمة لعب حر تقوم به الفردية ، فإن الناتج الفني لن يكون بالضرورة سوى مجرد نموذج ، أو مثال يندرج تحت جنس أونوع . وبالتالي فإنه سيكون مفتقراً إلى النضارة والأصالة اللتين لا تتوافران إلا في الأشياء ذوات الطابع الفردي المستقل . وهنا نجد أنفسنا بإزاء نقطة هامة يمكننا أن نقرب مشكلة الصلة بين الصورة والمادة ابتداء منها .

والواقع أن المادة التي يتركب منها أي عمل فني إنما تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات الفردية ، ومع ذلك فإن في الفن تعبيراً عن الذات لأن الذات تتمثل تلك المادة بطريقة خاصة متمايزة ، لكي تعاود إخراجها إلى العالم المشترك في صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد . أما هذا الموضوع الجديد فإنه قد يؤدي بدوره إلى إحداث عمليات مماثلة ؛

إذ يقوم أولئك الذين يدركونه بإعادة بناء المواد القديمة المشتركة ، أويعمدون إلى إعادة خلقها من جديد . حتى إذا ما مرّ حين من الزمن لايلبث هذا الموضوع الجديد أن يتوطد كجزء من العالم المعترف به ، وعندئذ نراه يكتسب طابعاً «كلياً» . والمادة التي يعبر عنها لا يمكن أن تكون شيئاً ذاتياً خاصاً ، اللهم إلا إذا كان صاحبها نزيلا لأحد مستشفيات الأمراض العقلية . وإنما الفردى هو « الأسلوب » الذى يصطنعه المرء فى التعبير عن تلك المادة ، فإذا كان الإنتاج عملا فنياً ، جاء الأسلوب شيئاً فريداً لا مثيل له . وحينما تكون طريقة الإنتاج هى هى بعينها دائماً ، فإننا نكون بإزاء عمل آلى ، وما يقابل هذا النوع من الإنتاج فى مضمار الظواهر الجمالية إنما هو العمل الأكاديمى . وإذا كان الطابع المميز للعمل الفنى هو أنه نسيج وحده ، فذلك لأن الطريقة التى تعالج بها المادة العامة (أوالعناصر المشتركة) تحيلها إلى مادة جديدة حيوية .

وما يصدق على الفنان الذى ينتج العمل الفنى إنما يصدق على المتأمل الذى يدركه أويتذوقه . فالمتأمل قد يدركه بطريقة أكاديمية ، فلايبحث فيه إلا عن أوجه الشبه التى تجمع بينه وبين ما سبق له إدراكه ، أو هو قد يدركه بطريقة تعليمية متحذلقة ، فلا يبحث فيه إلا عن العناصر التى تصلح لخدمة مقال أو بحث تاريخى يريد أن يكتبه ، أو هو قد يدركه بطريقة عاطفية فلا ينشد فيه سوى نماذج للتدليل على موضوع عاطفى عزيز عليه . أما حين يدركه بطريقة جمالية،فإنه عندئذ إنما يخلق تجربة يكون مضمونها المادى الجوهرى — أو مادتها — شيئاً جديداً . وفى هذا الصدد يقول الناقد الإنجليزى ، السيد أ. س . برادلى : « إنه لما كان الشعر عبارة عن قصائد ، فإنه لابد لنا من أن نتصور القصيدة على نحوما هى قائمة بالفعل ، والقصيدة الحقيقية هى عبارة عن تعاقب بعض الخبرات — من أصوات ، وصور ، وتفكير هى تلك الخبرات التى نجتازها عندما نقرأ قصيدة .. والقصيدة

إنما توجد على درجات لا حصر لها » . وفى استطاعتنا أن نضيف إلى ذلك أن القصيدة توجد أيضاً على أنواع أو أشكال مختلفة لا حصر لها، فإنه ليس ثمة قارئان يمكنهما أن يكونا عنها تجربة واحدة بعينها ، نظراً لاختلاف « الأشكال » أو أساليب الاستجابة لدى كل واحد منهما بالنسبة إليها . وكل من يقرأ القصيدة بطريقة شعرية ، فإنه إنما يبدع قصيدة جديدة . وليس معنى هذا أنه يبتكر مادة غفلا ، فإنه لمن الواضح أننا نعيش جميعاً فى هذا العالم القديم بعينه ، وإنما معناه أن كل فرد يجلب معه — حين يمارس فرديته — طريقة خاصة فى الرّؤية والإحساس يكون من شأنها حين تتفاعل مع العناصر المادية القديمة أن تخلق شيئاً جديداً ، شيئاً لم يكن له أدنى وجود من قبل فى صميم التجربة .

ومهما كان العمل الفنى قديما أوكلاسيكياً ، فإنه إنما يكون — بالفعل لابالقوة — عملا فنياً حين يحيا فى صميم خبرة فردية . والعمل الفنى من حيث هو قطعة من الجلد أو الرخام أو القماش (معرضة للتلف بسبب مرور الزمن) يظل محتفظاً بهويته عبر العصور المختلفة . ولكنه من حيث هو عمل فنى ، إنما يتجدد على الدوام أو يعاد خلقه باستمرار فى كل مرة يكون فيها موضوعاً لخبرة جمالية . وليس فى وسع أحد أن ينكر هذه الحقيقة حينما نكون بصدد أداء لحن موسيقى ، فإن أحداً لا يمكن أن يعتبر الخطوط والنقط المرسومة على الورق شيئاً أكثر من مجرد أدوات تسجيلية لاسترجاع العمل الفنى . ولكن ما يصدق على اللحن الموسيقى أيضاً يصدق على البارثنون بوصفه بناء . وإنه لمن العبث أن يتساءل المرء عما كان يقصده الفنان « فعلا » من وراء إنتاجه ، فإن الفنان نفسه قد يجد فى عمله معانى مختلفة فى الأيام والساعات المختلفة ، فى المراحل المختلفة من تطوره . ولو كان فى وسع الفنان أن يبين عن نفسه ، لما تردد فى أن يقول : « إننى لم أقصد إلا إلى شىء واحد ، وهذا الشىء الواحد هو أى شىء يمكنك أنت أو أى شخص آخر أن

تستخلص من العمل الفنى بأمانة ، مستنداً إلى صميم خبرتك الحيوية الخاصة ». وأية فكرة أخرى غير هذه التى ذكرناها لن تجعل من « الطابع الكلى » الذى اعتدنا أن نفاخر بنسبته إلى العمل الفنى سوى مجرد لفظ آخر مرادف للهوية الرتيبة . وإذا كان البارثنون أو أى عمل فنى آخر ، ذا طابع كلى ، فذلك لأنه يستطيع باستمرار أن يوحى إلى الأفراد بخبرات شخصية جديدة .

وإذا كان من المستحيل بطبيعة الحال على أى شخص كائناً من كان فى أيامنا هذه أن يكون لنفسه خبرة خاصة عن البارثنون كتلك التى كان يمتلكها الأثينى المتعبد فى ذلك الحين ، فإنه لمن المستحيل أيضاً أن تعنى التماثيل الدينية التى كانت سائدة فى القرن الثانى عشر ، من وجهة النظر الجمالية ، حتى بالنسبة إلى الرجل الكاثوليكى المتدين فى عصرنا هذا نفس ما كانت تعنيه بالنسبة إلى المصلين أو المتعبدين فى تلك الفترة القديمة . ولا « الأعمال » التى تعجز عن أن تصبح جديدة ليست تلك التى تصطبغ بطابع كلى ، بل هى تلك التى قد اقترنت بتاريخ معين . حقاً إن الإنتاج الفنى الخالد لم يظهر — على أرجح الاحتمالات — إلا نتيجة لبعض الظروف العارضة ، فإنه قد اقترن دون شك بتاريخ خاص ومكان معين ، ولكن ما ولّدته تلك المناسبات قد اتخذ صورة مادية معينة استطاعت أن تنفذ إلى خبرات الآخرين ، وأن تسمح لهم بأن يكوّنوا لحسابهم الخاص خبرات أعمق وأكثر امتلاء وأوفر خصوبة .

هذا إذن هو معنى أن يكون للمادة صورة . فالصورة إنما تشير إلى طريقة خاصة فى النظر إلى الأشياء والإحساس بها ، وتقديم المادة المختبرة بحيث تكون على استعداد دائماً لأن تصبح بطريقة فعالة ناجعة عنصراً لبناء خبرة جديدة من جانب أولئك الذين تقل موهبتهم عن موهبة المبدع الأصلى . وتبعاً لذلك فإنه لا سبيل إلى إقامة تفرقة — اللهم إلا فى الذهن فقط — بين الصورة والمادة . والعمل الفنى نفسه إنما هو المادة وقد شكلت على صورة

مادة جمالية . ولكن الناقد أو الباحث النظرى – بوصفه دارساً يتأمل الإنتاج الفنى تأملا عقلياً – يستطيع ، إن لم نقل بأنه ملزم ، أن يقيم تفرقة بينهما . وأى ملاحظ ماهر للملاكم المحترف ، أو لاعب الجولف ، لابد – فيما أعتقد – من أن يقيم تفرقات بين ما يقع تحت ناظريه وكيف (أوعلى أى نحو) يحدث . فهو يفرق بين حالة ارتماء الملاكم على الأرض ، بين الكيفية التى سددت بها الضربة ، أوبين حالة وصول الكرة إلى هذا الخط أو ذاك ، وبين الطريقة التى بها نفذت عملية قذف الكرة .. والفنان ، من حيث هو صانع يستغرق فى العمل ، لابد من أن يقيم مثل هذه التفرقة حينما يهتم بتصحيح خطأ مألوف ، أو حين يتعلم كيف يحدث تأثيراً معلوماً على نحو أفضل . ومع ذلك فإن الفعل نفسه إنما هو ما هو ، بسبب الكيفية التى أدّى على نحوها . وإذن فليس فى الفعل أدنى تفرقة بين الصورة والمادة ، بل هناك تكامل تام بين الأسلوب والمضمون .

ونحن نجد أيضاً لدى الكاتب الذى سبق لنا الاستشهاد به ألا وهو السيد برادلى فى مقال كتبه تحت عنوان « الشعر للشعر » تفرقة هامة يقيمها بين الموضوع والمادة ، وهى تفرقة قد تصلح لأن تكون نقطة بداية لمناقشة جديدة فى الموضوع الذى نحن بصدده ، وربما كان فى وسعنا أن نفسر هذه التفرقة بأن نقول: إنها عبارة عن تميز بين مادة تكون للإنتاج الفنى ومادة أخرى تكون فى الإنتاج الفنى . والموضوع أو « المادة المعدة للإنتاج الفنى » هى مما يمكن توضيحه ووصفه بأسلوب آخر غير أسلوب الإنتاج الفنى نفسه . وأما « المادة الماثلة فى الإنتاج الفنى » فهى الجوهر الفعلى ، أو الموضوع الفنى نفسه ، وبالتالى فإنه لا سبيل إلى التعبير عنها على نحو آخر . ولو أننا نظرنا إلى موضوع « الفردوس المفقود » الذى كتبه ، ملتون ، لرأينا – فيما يقول برادلى – أنه يدور حول سقوط الإنسان فى علاقته بتمرد الملائكة . وهذا الموضوع هو بلا شك موضوع شائع من قبل فى

الأوساط المسيحية ، وفى استطاعة أى شخص ملم بالتقليد المسيحى أن أن يتعرفه بكل سهولة . وأما جوهر القصيدة ، أو مادتها الجمالية ، فهو القصيدة نفسها ؛ أعنى ما استحال إليه الموضوع حينما عانى معالجة خيالية من جانب ملتون . وكذلك قد يكون فى وسع أى فرد أن يحكى لأى فرد آخر عن طريق الكلمات موضوع « الملاح القديم » "Ancient Mariner" وأما إذا أردنا أن ننقل إليه جوهر تلك الملحمة ، فسيكون علينا أن نخلى بينه وبين القصيدة ، وأن ندعها تعرف سبيلها إليه .

وهذه التفرقة التى أقامها برادلى فيما يتعلق بالشعر (أو القصائد) يمكن أيضاً أن تصدق على أى فن آخر ، حتى ولو كان هو فن العمارة . ونحن نعرف أن « موضوع » البارثنون هو« پالاس أثينى » ، الإلهة العذراء ، التى كانت الربة الحارسة لمدينة أثينا . ولو أننا تناولنا عدداً كبيراً من المنتجات الفنية ذوات الأنواع المختلفة والأشكال المتعددة ، ثم حاولنا أن ننعم النظر إلى كل منها أمداً طويلا حتى يتسنى لنا أن نحدد لكل منها موضوعاً ، لرأينا أن مادة الأعمال الفنية التى تتعرض لنفس «الموضوع» متنوعة إلى ما لانهاية ، وهل يمكن – مثلا – أن نحصر عدد القصائد – فى جميع لغات العالم التى تتخذ من الأزهار أو من « الوردة » بصفة خاصة موضوعاً لها ؟ وإذن فإن التغيرات التى تطرأ على منتجات الفن ليست تغيرات تعسفية ، بل هى حتى حينما تبدو ثورية (كما تزعم إحدى مدارس النقد الفنى دائماً أبداً) لا تنبعث عن رغبة غير منظمة تتردد فى صدور أناس فوضويين لايهمهم سوى أن ينتجوا أشياء جديدة مذهلة . وإنما لابد لنا من أن نعترف بأن هذه التغيرات التى تطرأ على المنتجات الفنية هى أمور لا مفر منها ، أو لا محيص عنها مادامت موضوعات العالم المشتركة محلا لخبرات متنوعة فى حضارات مختلفة ولدى شخصيات متباينة . والموضوع الذى كان يعنى فى نظر المواطن الأثينى فى القرن الرابع قبل الميلاد الشيء الكثير ، لا يكاد يعدو اليوم أن يكون

مجرد حدث تاريخى . والمواطن الإنجليزى البروتستانتى الذى كان يتذوق إلى أبعد الحدود فى القرن السابع عشر موضوع ملحمة ملتون ، ربما كان أعجز من أن يتعاطف مع موضوع أو تركيب « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، لدرجة أنه ربما لم يكن يستطيع أن يقدر قيمتها الفنية . واليوم قد يكون « الكافر » (أوغير المؤمن) أرهف حساسية من الناحية الجمالية الأمثال هذه القصائد ، نظراً لأنه يلقى موضوعاتها القديمة بنوع من عدم الاكتراث . ومن جهة أخرى يلاحظ أن كثيراً من مشاهدى اللوحات فى عصرنا الحاضر. يعجزون عن إدراك قيمة فن پوسان(*) التصويرى فى كيفياته التشكيلية الباطنة ، نظراً لأن موضوعاته الكلاسيكية قد أصبحت غريبة عليهم تماماً .

والموضوع — كما يقول برادلى — خارج عن القصيدة ، على حين أن المادة باطنة فيها ، أو بالأحرى هى صميم القصيدة . ومع ذلك فإن « الموضوع » نفسه يتنوع على نطاق واسع ؛ فهو قد لايعدو كونه مجرد عنوان ، أو بطاقة ، أوقد يكون بمثابة المناسبة التى أثارت العمل ، أوهو قد يكون عبارة عن الموضوع أو الدعوى التى دخلت كمادة غفل فى خبرة الفنان الجديدة فخضعت لضرب من التعديل أو التغيير. ولو أننا نظرنا إلى قصائد كيتس أو شلى عن القنبرة أو البلبل، فإننا لن نستطيع أن نقول — على أرجح الظن — أن أغانى هذين الطائرين هى وحدها التى عملت على ظهور هذه القصائد . وتبعاً لذلك فقد يحسن بنا — إذا كنا حريصين على توخى الوضوح — أن نقيم تفرقة واضحة ، ليس فقط بين الجوهر والمادة ، مادة القصيدة وفكرتها أو موضوعها ، بل أيضاً بين كل منهما من جهة والموضوع المطروق من قبل من جهة أخرى . وهنا نجد أن « الموضوع » ملحمة « الملاح القديم » هو قتل طائر القادوس على يد واحد من البحارة ، وما نجم

(*) پوسان Poussin (١٥٩٤ — ١٦٦٥) هو زعيم التصوير الكلاسيكى فى فرنسا ويشتهر بلوحاته التاريخية الكبرى ، مثل أورفيه ، والطوفان والهروب من مصر وموسى بعد إنقاذه من الغرق . . الخ . (المترجم) .

عن هذا الحادث من نتائج . وأما مادتها فهى القصيدة نفسها . وأما موضوعها المطروق فهو شتى الخبرات السابقة التى مرت بالقارئ عن القسوة والشفقة بالنسبة إلى المخلوق الحى . وليس فى وسع الفنان — اللهم إلا فى النادر — أن يبدأ بالموضوع وحده . وهو لو فعل ، لجاء إنتاجه بلانزاع عملا تعسفياً ينضح بالافتعال والتصنع ، وإنما يجىء الموضوع المطروق أولا لكى تعقبه مادة العمل الفنى ، ثم تجىء فى النهاية الفكرة التى جاء ذلك العمل ليسوقها فى مادته .

ولا يتم تحول الموضوع المطروق إلى مادة عمل فنى فى ذهن أى فنان بطريقة سريعة أو على الفور ، وإنما يتخذ هذا التحول صورة عملية تطورية بطيئة . ومعنى هذا أن الفنان —كما سبق لنا القول — إنما يتعرف الطريق الذى يمضى فيه ، بالاستناد إلى ما سبق له فعله ، أعنى إن استثارته الأصلية واحتكاكه السابق بالعالم لابد من أن يمرا بمراحل متعاقبة من التحول . وهكذا تفرض عليه حالة المادة التى وصل إليها بعض الشروط التى لابد له من تحقيقها ، كما تضع أمامه إطاراً خاصاً سيكون هو الذى يحدد عملياته التالية . وحين تمضى التجربة قدماً فيتحول الموضوع المطروق إلى صميم مادة العمل الفنى ، فهناك لابد للأحداث المشاهدة التى كانت ماثلة فى البداية من أن تختفى لكى تحل محلها أحداث ومشاهد أخرى ، وكأن المادة الكيفية التى ولدت للاستثارة الأصلية قد اجتذبتها إليها عن طريق الامتصاص أو التشرب .

ومن جهة أخرى ، يلاحظ أن فكرة العمل الفنى أوموضوعه قد لا ينطوى على أية دلالة اللهم إلا تلك التى تتضمنها أغراض التعرف العملى . وإننى لأذكر يوماً أن محاضراً فى فن التصوير استثار ضحكة رخيصة من جانب جمهور الحاضرين حينما عرض عليهم لوحة تكعيبية وطلب إليهم أن يتكهنوا بما تدور حوله . ولم يلبث المحاضر بعد ذلك أن أخبرهم

بعنوان اللوحة ، وكان هذا العنوان هو موضوعها أوفكرتها . وكان الفنان قد جعل عنوان لوحته – لأسباب يعلمها حق العلم – يستوى فى ذلك أن يكون قد أراد أن يستثير دهشة جماعة البورجوازيين ، أو أن يكون قد اشتق الاسم من مجرد مناسبة عارضة ، أويكون قد راعى فى التسمية مشابهة دقيقة فى النوع أو الكيفية ، نقول:إن الفنان كان قد أطلق على اوحته اسم إحدى الشخصيات التاريخية . والتورط الذى وقع فيه المحاضر ، مع ما ترتب عليه من استثارة ضحك الجمهور ، إنما يدل على أن تباين عنوان اللوحة مع شكلها الظاهرى قد انعكس بوجه ما من الوجوه على صميم الكيفيات الجمالية للوحة . حقاً إن أحداً لن يسمح لإدراكه الجمالى للبارثنون Parthénon بأن يتأثر بجهله لمعنى اللفظ الذى يطلق على هذا البناء ، ولكن الناس مع ذلك كثيراً ما يقعون فى هذه المغالطة ، خصوصاً حينما يكونون بصدد اللوحات الفنية ، فنراهم يرتكبون هذه المغالطة ، بأساليب أكثر دهاء أومراوغة مما صوره لنا مثال المحاضر السابق .

والواقع أن العناوين لا تخرج عن كونها – إن صح هذا التعبير – مسائل اجتماعية . فالعناوين تحقق هوية الموضوعات ، حتى يسهل الرجوع إليها ، أو إدراكها . وبذلك يكون فى وسع المرء أن يعرف ما هى تلك السيمفونية من سيمفونيات بتهوفن التى نقول عنها:إنها « الخامسة » أوما هى لوحة تسيان التى نشير إليها عندما نتحدث عن« دفن المسيح » ، وقد يكون فى الإمكان تحديد قصيدة من قصائد وردزورث بإطلاق اسم عليها ، ولكن من الممكن تعرفها بالإشارة إلى الصفحة المعينة التى وردت فيها فى طبعة معينة ، كما يمكن تعرفها بالإشارة إلى اسمها الخاص ، وليكن « لوسى جراى » – ونحن نستطيع أن نسمى لوحة رمبرانت « الزفاف اليهودى » أو أن نقول عنها: إنها تلك اللوحة الخاصة المعلقة على حائط معين فى غرفة بمتحف أمستردام . وعلى حين أن الموسيقيين يطلقون على أعمالهم فى العادة بعض الأرقام بالاستناد

فيما يظهر إلى مفتاح كل مقطوعة نجد أن المصورين يؤثرون أن يطلقوا على لوحاتهم أسماء غامضة . وهكذا ترى الفنانين يحاولون دائماً — وقد يكون ذلك بطريقة لاشعورية — أن يتملصوا من ذلك الميل العام إلى ربط أى موضوع فنى بمشاهد أو أحداث يستطيع جمهور المستمعين أو النظارة أن يتعرفوها بخبرتهم السابقة . وقد تحمل إحدى اللوحات اسما عاماً مجرداً كـ « نهر فى الأصيل » ، ومع ذلك فإن كثيراً من الأفراد قد يظنون أنه لابد لهم من أن يقحموا على إدراكهم لتلك اللوحة ذكرى نهر معين سبق لهم أن رأوه فى مثل تلك الساعة المعينة . ولكن مثل هذا التصرف إنما يعنى ألا تكون اللوحة مجرد لوحة لكى تصبح قائمة أووثيقة ، وكأنما هى صورة فوتوغرافية ملونة قصد بها تحقيق بعض الأغراض التاريخية أو الجغرافية ، أو أريد بها خدمة تحقيق خاص يقوم بإجرائه مخبر .

ولئن كانت الفروق التى أقمناها أولية بدائية ، إلا أنها أساسية جوهرية لكل نظرية جمالية . وحينما يتم وضع حد لكل خلط بين الموضوع والمادة ، فهنالك أيضاً لابد من أن تكون ثمة نهاية لتلك الالتباسات التى طالما أحاطت (مثلا) بموضوع « التمثيل » الذى سبقت لنا مناقشته . وقد حرص السيد برادلى على أن يلفت أنظارنا إلى الميل السائد لدى الكثيرين نحو اعتبار العمل الفنى مجرد أداة تذكير تعيد إلى أذهاننا صورة شىء ، فضرب لنا مثلا بذلك الرجل الذى يتفرج على المناظر فى أحد معارض التصوير ، فلايكاد يتقدم فى سيره حتى تعن له هذه الملاحظة : « لكم تشبه هذه الصورة صورة ابن عمى » . لكى يعود فيقول : « وهذا المنظر إنما هوصورة مطابقة تماماً لمسقط رأسى » ثم لايلبث أن يغتبط لاستطاعته التعرف على شخصية ايليا (أو إلياس) فى إحدى اللوحات لكى يمضى على هذا النحو فى استمتاعه بالكشف عن موضوع اللوحة التالية دون أن يرى شيئاً آخر سوى الموضوع ، والموضوع وحده . والواقع أنه مالم تتضح لنا هذه التفرقة الأصلية بين

الموضوع والمادة ، فإن الزائر الذى يرتاد عرضاً أحد المتاحف الفنية سوف يستمر فى اتجاهه الخاطئ ، كما أن النقاد والباحثين سوف يواصلون الحكم على الموضوعات الفنية بالرجوع إلى أفكارهم السابقة عما ينبغى أن يكون عليه موضوع الفن . وليس ببعيد عنا ما كان يقال عن روايات ابسن الدرامية من أنها « دنيئة » أو « خسيسة » ، بل إننا ما زلنا حتى اليوم نشتط فى الحكم على اللوحات التى تعدل من موضوعات الطبيعة وفقاً لما تقضى به الصورة الجمالية ، فنقول عنها : إنها تعسفية شاذة المزاج لمجرد أنها تنطوى على تحريف للأشكال المادية . ونحن نجد لدى ماتيس ردا صائباً للفنان على مثل هذا الفهم السيئ للفن ، فقد اشتكت له يوماً إحدى السيدات قائلة : إنها لم تر فى حياتها قط امرأة تشبه تلك التى صورها فى لوحته ، فما كان منه سوى أن أجابها بقوله : « ولكن هذه يا سيدتى ليست امرأة ، بل لوحة » . « وحين يتورط بعض النقاد فى شرح موضوعات دخيلة على اللوحة ، كظروفها التاريخية أو معانيها الأخلاقية أو دلالتها العاطفية ، بحجة أنهم يدرسون القواعد المقررة التى تحدد الموضوعات الصحيحة ، فإنهم قد يظهرون معرفة أسمى بكثير من تلك التى يملكها مرشدو المتاحف الذين لا يقولون شيئاً عن اللوحات بوصفها صورا فنية ، على حين يقولون الشيء الكثير عن الظروف التى أحاطت بإنتاج تلك اللوحات والملابسات العاطفية التى تولدت عنها ، كأن يتحدثوا عن عظمة القمة البيضاء (مون بلان) أو مأساة أن بولن Anne Boleyn ولكنهم من الناحية الجمالية إنما يقفون على قدم المساواة مع هؤلاء المرشدين .

وقد يميل ساكن المدينة الذى كان يحيا — طفلا — فى الريف إلى شراء اللوحات التى تصور المروج الخضراء والماشية التى ترعى الكلأ والجداول الرقراقة ، خصوصاً إذا كان فيها أيضاً أحواض سباحة ، وهو يجد فى مثل هذه اللوحات إحياء لبعض قيم طفولته ، دون ما حاجة إلى الارتداد بالفعل

نحو تلك الخبرات الماضية ، إن لم نقل بأنه يجد فيها قيمة « انفعالية » زائدة ؛ إذ يشعر بما هناك من تباين بين خبراته الماضية وما هو فيه حالياً من رفاهية . وفي كل هذه الحالات ، لا يمكن أن تكون ثمة رؤية حقيقية للوحة ، ما دامت اللوحة إنما تتخذ كمجرد وسيلة أو« نقطة انطلاق » من أجل الوصول إلى عواطف ملائمة ولكنها دخيلة على الموضوع (عواطف ليست ملائمة إلا بسبب غرابتها عن الموضوع) ومع ذلك فإن موضوع خبرات الطفولة والشباب كثيراً ما يكون ركيزة لاشعورية للكثير من الإنتاج الفني الكبير. ولكن لكي تستحيل هذه الخبرات إلى مادة فنية ، فإنها لابد أن تتخذ صورة موضوع جديد عن طريق الأداة الفنية المستخدمة بدلا من أن تظل مجرد إيحاءات نسترجعها على سبيل التذكر .

ولئن كان من الحق أن الصورة والمادة متصلتان في العمل الفني ، إلا أن هذا لا يعني أنهما شيء واحد . وإنما تشير هذه الحقيقة إلى أن الصورة والمادة لا تتمثلان في العمل الفني كشيئين متمايزين ، بل إن العمل هو عبارة عن مادة مشكّلة . ولكن الصورة والمادة تصبحان متمايزتين بحق ، حينما يتدخل التفكير أو التأمل العقلي ، كما هي الحال في النقد أو الدراسة النظرية . وهنا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نعرض بالبحث لبنية العمل الصورية ، ولابد لنا إذا أردنا أن نمضي في هذا البحث عن وعي وتبصر ، من أن نكون لأنفسنا فكرة عن الماهية النوعية للصورة . وقد يكون في وسعنا أن نجد مفتاحاً لفهم هذه الفكرة ، لو أننا جعلنا نقطة بدايتنا هي تلك الحقيقة الهامة ألا وهي أن أحد الاستعمالات الاصطلاحية للكلمة يجعل منها مرادفاً للشكل أو الهيئة . وإن ذلك ليصدق بصفة خاصة حينما نكون بإزاء اللوحات الفنية — فعندئذ تكون كلمة « الصورة » دالة على الأنماط المحددة عن طريق الرسوم الخطية للأشكال . ولكن الشكل لا يخرج عن كونه عنصراً واحداً من عناصر الصورة الجمالية ، فهو بعيد عن أن يكون المكون الحقيقي لها . ونحن نتعرف

الأشياء ونتحقق من هوياتها فى الإدراك الحسى العادى عن طريق ما لها من أشكال ، لدرجة أن للكلمات والعبارات نفسها أشكالها الخاصة ، سواء أكانت مسموعة أم مرئية . وآية ذلك أن أى وضع للنبرة فى غير موضعها قد يكون من شأنه أن يشوش عملية تعرف اللفظ أو العبارة أكثر مما قد يفعل أى نوع آخر من أنواع سائر النطق .

والواقع أن العلاقة القائمة بين الشكل وعملية التعرف لا تقف عند حد الخواص الهندسية أوالمكانية ، وإنما تلعب دورها بوصفها خاضعة لعملية التكيف مع الغاية والأشكال التى لا ترتبط فى أذهاننا بأية وظيفة إنما هى أشكال يعسر إدراكها أو اختزانها . وأماءالأشكال التى تصبح وسائط للتعرف ، كأشكال الملاعق ، والسكاكين ، والشوك ، وشتى الأدوات المنزلية ، وقطع الأثاث ، فهى تلك التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأغراضها . وإذن فالشكل – إلى حد ما – وثيق الصلة بالصورة بمعناها الفنى . ونحن نجد فى كل منهما تنظيما للعناصر المكونة ، أو الأجزاء المركبة . وحتى لو نظرنا إلى الشكل النموذجى لإناء أو آلة ، فإننا نجد (بمعنى ما من المعانى) أن معنى الكل قد نفذ إلى الأجزاء لكى يصبغها بصبغته . وهذه الحقيقة هى التى قادت الباحثين – من أمثال هربرت سبنسر – إلى التوحيد بين مصدر الجمال من جهة وبين التكيف الناجع الاقتصادى للأجزاء المختلفة مع وظيفة الكل (أو المجموع) من جهة أخرى . والواقع أن التلاؤم – فى بعض الحالات – قد يكون من الروعة (أو الدقة) بحيث يتسبب فى إظهار الشىء بنوع من الرشاقة (أواللطف) المستقل عن أى تفكير فى المنفعة . ولكن هذه الحالة الخاصة إنما توضح لنا كيف أن ثمة اختلافاً نوعياً بين كل من الشكل والصورة . ولا شك أننا حين نتحدث عن « اللطف» أو« الرشاقة » فإننا نعنى شيئاً أكثر من مجرد انعدام التنافر بالمعنى الذى نقول به عن شىء ما إنه « متنافر» حين نجد لديه عجزاً أونقصاً فى التكيف مع غاية ما . والملاحظ

فى « الشكل » من حيث هو كذلك ، أن التكيف محدد أو مقصور قصوراً باطنياً جوهرياً على غاية خاصة أوغرض معين ، كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى الملعقة من حيث هى أداة قد جعلت لحمل السوائل إلى الفم . وأما الملعقة التى تنطوى — إلى جانب هذا — على صورة جمالية ، ألا وهى ما نطلق عليه اسم « الرشاقة » أو « الحسن » فإنها لا تتصف بأى تحديد من هذا القبيل .

ولقد بذل قسط كبير من الجهد العقلى فى محاولة التوحيد بين القدرة على تحقيق غرض ما من جهة وبين « الجمال » أو الصبغة الجمالية من جهة أخرى . ولكن هذه المحاولات لابد من أن تبوء بالفشل ، على الرغم من أنه قد يكون من دواعى التوفيق فى بعض الحالات أن يتطابقا ، فضلا عن أنه لمن المرغوب فيه دائماً أن يتلاقيا، والسبب فى ذلك أنه كثيراً ما يكون التكيف مع غاية خاصة (وخصوصاً فى حالة المسائل المعقدة) أمراً يدرك عن طريق الفكر ، على حين أن الأثر الجمالى إنما يدرك بطريقة مباشرة فى صميم الإدراك الحسى . وقد يصلح الكرسى لأداء غرض معين هو إمدادنا بمقعد مريح صحى فعال ، دون أن يشبع فى الوقت نفسه حاجات العين . أما إذا كان هذا الكرسى — على العكس — أداة منفرة تصد العين عن مواصلة خبرتها بدلا من أن تشجعها على مواصلة النظر فعندئذ سيكون قبيحاً ، مهما كانت صلاحيته لأداء الغرض منه بوصفه مقعداً . وليس ثمة انسجام أزلى مقدر يضمن لنا أن ما يشبع حاجة مجموعة معينة من الأعضاء لابد من أن يشبع أيضاً حاجات باقى بنايا تنا العضوية التى تدخل كجزء فى صميم تجربتنا ، بحيث يتحقق لهذا المركب المعقد من العناصر كمال نهائى ، وإنما كل ما يمكننا أن نقوله هو أنه إذا انعدمت عوامل الاضطراب أوعناصر التشويش (كما هى الحال حين يكون إنتاج الموضوعات للحصول على أكبر قسط من الربح الخاص) فإن ثمة توازناً يجىء فيجعل من الموضوعات أشياء مرضية ، أو نافعة بالمعنى الدقيق للذات ككل ، على الرغم من أن جانباً

من الفعالية النوعية لابد من أن يضيع خلال هذه العملية . وإذن فإن ثمة نزوعاً (أوميلا) نحو الشكل الدينامى (مع ملاحظة الفارق بينه وبين الشكل الهندسى الصرف) يجىء فيمتزج بالشكل الفنى .

ولو أننا عدنا إلى تاريخ التفكير الفلسفى منذ أقدم العصور ، لوجدنا أن الفلاسفة قد فطنوا إلى قيمة الشكل بوصفه أداة تمكننا من تعريف الموضوعات وتصنيفها ، فضلا عن أنهم قد اتخذوا منه دعامة لنظرية ميتافيزيقية فى طبيعة الصور . وأما الواقعة التجريبية التى تظهرنا عليها علاقة انتظام الأجزاء لأداء غرض معين أولتحقيق منفعة خاصة — كما هى الحال مثلا فى موضوعات كالملعقة ، أو المائدة ، أو القدح — فقد أغفلت تماماً إن لم نقل بأنها قد استبعدت نهائياً . وتبعاً لذلك فقد نظر إلى الصورة على أنها شىء باطنى ذاتى وكأنما هى صميم ماهية الشىء، بالنظر إلى البناء الميتافيزيقى للكون . وليس من العسير علينا أن نتعقب مسار الاستدلال العقلى الذى أفضى إلى هذه النتيجة بشرط أن نتجاهل تماماً علاقة الشكل بالمنفعة أو الاستعمال . والواقع أننا نستطيع عن طريق الصورة — والصورة هنا هى الشكل المتكيف — أن نتعرف الأشياء ونميزها فى الإدراك الحسى : فنميز الكراسى من الموائد ، ونفرق بين شجر الإسفندان وشجر البلوط . ولما كنا نلاحظ الأشياء أو « نعرفها » عن هذا السبيل ، ولما كانت المعرفة فى رأى أصحاب هذه النزعة هى الكشف عن الطبيعة الحقة للأشياء ، فقد ترتب على ذلك أن تكون الأشياء هى ما هى بمقتضى امتلاكها لبعض الصور امتلاكاً جوهرياً .

وفضلا عن ذلك ، فإنه لما كانت هذه الصور هى التى تجعل الأشياء قابلة للمعرفة، فقد استنتج الفلاسفة من ذلك أن الصورة هى العنصر العقلى القابل للفهم فى موضوعات العالم وأحداثه . وتبعاً لذلك فقد وضعت الصورة فى مقابل « المادة » على أن المادة هى العنصر اللامعقول ، أو الهيولى

المهوشة المتقلبة بطبيعتها ، والتي تجيء الصورة فتطبعها بطابعها الخاص. وهكذا اعتبرت الصورة أزلية أبدية ، على حين اعتبرت المادة متغيرة متبدلة . وهذه التفرقة الميتافيزيقية بين المادة والصورة قد تجسمت بشكل ظاهر فى الفلسفة التى سيطرت على التفكير الأوربى طوال قرون عديدة . وهذا هو السبب فى أن هذه التفرقة ما زالت تعمل عملها فى الفلسفة الحالية التى تدرس علاقة الصورة بالمادة ، فما زال الرأى يميل إلى الأخذ بهذه التفرقة ، خصوصاً وأن البعض ينسب إلى الصورة اعتباراً واستقراراً لا تتمتع بهما المادة . والواقع أنه لولا هذه الركيزة التقليدية لكان من المحتمل ألا يخطر ببال أحد أن يشك فى علاقة الصورة بالمادة ، فإنه لمن الواضح أن التفرقة الهامة الوحيدة فى الفن إنما هى التفرقة بين المادة المشكلة بطريقة قاصرة ناقصة ، والمادة المشكلة بطريقة متسقة متكاملة .

ولو أننا نظرنا إلى موضوعات الفنون الصناعية ، لوجدنا أنها تنطوى على صورة ، ألا وهى تلك الصورة المتكيفة مع منافعها الخاصة . وسواء أكانت هذه الموضوعات سجاجيد ، أم أوعية ، أم سلالا ، فإنها لابد من أن تتخذ صورة جمالية ، حينما تنظم المادة وتكيف بحيث تصلح بطريقة مباشرة لإثراء الخبرة المباشرة لذلك الذى يصوب نحوها إدراكه المنتبه ولايمكن أن تكيف أية مادة مع أى غرض — سواء أكان هذا الغرض هو استعمال شوكة أم استخدام سكين — اللهم إلا بعد أن تكون هذه المادة الخام قد عانت تغيراً شكل أجزاءها وحقق النظام فيما بينها ، بحيث تتآزر هذه الأجزاء جميعاً على تحقيق غاية الكل . وتبعاً لذلك فإن للموضوع صورة بالمعنى الحازم لهذه الكلمة . وحينما تتحرر هذه الصورة من التحديد الذى يقصر استعمالها على غاية معينة ، لكى تخدم أيضاً أغراض خبرة حيوية مباشرة ، فهنالك تصبح الصورة جمالية ، بدلا من أن تظل مجرد صورة نافعة .

وإنها لحقيقة هامة ذات مغزى أن يكون لكلمة « خطة » design معنيان مختلفان ، فهذه الكلمة تعنى أولا الغرض أو القصد ، ثم هى تعنى ثانياً التنظيم أو طريقة الإنشاء . وحين نتحدث عن « خطة » بيت ، فإننا نعنى التصميم الذى بنى على أساسه هذا البيت بحيث يخدم أغراض أولئك الذين يسكنونه . وأما خطة اللوحة أو الرواية فهى ذلك التنظيم الذى تتسق فيه العناصر بحيث تصبح وحدة تعبيرية فى صميم الإدراك الحسى المباشر . وفى كلتا الحالتين ، لابد من توافر علاقة تنظيمية بين شتى العناصر المركبة (بكسر الكاف) . والطابع المميز للخطة الفنية إنما هو التصاق (أو توثق) العلاقات التى تجمع بين الأجزاء . وبينما نجد فى حالة البيت أن ثمة حجرات ، وأن هناك أيضاً تنظيما لهذه الحجرات بعضها بالنسبة إلى بعض ، نجد فى حالة العمل الفنى أنه لا يمكن الحديث عن العلاقات دون الإشارة فى الوقت نفسه إلى ما تربط بينه اللهم إلا فى مرحلة التأمل العقلى التى تجىء بعد ذلك . وحين تبقى عناصر العمل الفنى منفصلة أو متباعدة، فإن مثل هذا العمل لابد من أن يجىء إنتاجاً فقيراً هزيلا ، كما هى الحال مثلا فى الرواية التى نستشعر عند قراءتها أن الخطة (أو الحبكة الروائية) مفروضة فرضاً على الأحداث والشخصيات ، بدلا من أن تكون منها بمثابة العلاقات الدينامية التى تجمع بين بعضها وبعض . ولو أننا أردنا أن نفهم خطة أى جهاز آلى معقد لكان علينا أن نعرف الغرض الذى جعلت له هذه الآلة ، وطريقة توافق أجزائها المختلفة مع عملية تحقيق هذا الغرض . والواقع أن الخطة إنما تفرض من الخارج على عناصر (أو مواد) لا تشارك فيها بالفعل ، وكأننا بإزاء أفراد يشتركون فى خوض معركة دون أن يكون لهم سوى دور سلبى فى الخطة العامة لهذه المعركة .

أما حين تنهض الأجزاء المركِّبة لكلٍّ بالمساهمة فى تحقيق الغرض الأوحد الذى يكفل للخبرة الشعورية تمام التحقق ، فهنالك (وهنالك فقط) تفقد

الخطة والشكل طابع الشيء المفروض من الخارج ، لكى يستحيلا إلى صورة . ولايمكن للخطة والشكل أن يحققا ذلك ماداما يخدمان غرضاً نوعياً مخصصاً ، على حين أنهما يستطيعان أن يخدما هدفنا الشامل فى الحصول على خبرة ، حينما يفقدان طابعهما المستقل لكى يندمجا مع باقى خواص العمل الفنى . وقد حرص الدكتور بارنز عند حديثه عن دلالة الصورة فى فن التصوير ، على تأكيد ضرورة قيام هذا الامتزاج التام أو الاندماج الكامل ، بحيث يتم التداخل بين « الشكل » والنموذج من جهة ، وبين اللون والمكان والضوء من جهة أخرى ، وهو يتحدث عن الصورة فيقول: إنها « التأليف أو الامتزاج الذى يتحقق بين جميع الوسائط التشكيلية أعنى أنها بمثابة اندماج انسجامى يتم بينها جميعاً » . ومن جهة أخرى نراه يقول: إن النموذج بمعناه المحدود ، أعنى التصميم ، أو الخطة ، هو مجرد الهيكل الذى يطعم بالوحدات التشكيلية(*) .

وإذا أريد للموضوع الذى نحن بصدده أن يكون نافعاً للمخلوق بأكمله فى صميم حيويته الموحدة ، فلابد من تحقيق هذا الاندماج التام بين شتى خواص الواسطة الفنية . وإذن فإن هذا الاندماج أوالامتزاج هو الذى يحدد طبيعة الصورة فى جميع أنواع الفنون . وحينما نكون بصدد نفع معين ، فإننا نستطيع أن نصف « الخطة » بأن نقول: إنها متعلقة بهذا الغرض أوذاك . فهذا المقعد — مثلا — قد يكون مخططاً أومصمماً بحيث يوفر الراحة ، وهذا المقعد الآخر قد يكون معداً لأغراض صحية ، وربما وجد مقعد ثالث جعل لأغراض تشريفية ملكية . وحين تسرى كل الوسائط بعضها فى بعض ، فهنالك فقط يمكن للكل أن ينبثّ فى الأجزاء بحيث يكون خبرة موحدة من خلال الاشتمال والتضمين لامن خلال الاستبعاد والإخراج .

(*) « الفن فى التصوير » ص ٨٥ ، ص ٨٧ . ولابد من الرجوع إلى الفصل الأول من الكتاب الثانى . والصورة بالمعنى المحدد — كما هو واضح فى هذا الفصل — هى عبارة عن « معيار القيمة » .

وهذه الحقيقة تؤيد ما سبق لنا قوله فى الفصل السابق عن اتحاد الكيفيات الحسية المباشرة (ذات النشاط الفعال) بالكيفيات التعبيرية . وأما إذا اقتصرنا على اعتبار « المعنى » مسألة ارتباط وإيحاء، فإننا بذلك إنما نعمل على عزله عن كيفيات الواسطة الحسية ، وبالتالى فإننا سنشوه حقيقة الصورة . والواقع أن الكيفيات الحسية هى التى تحمل المعانى ، ولكنها لاتحملها كما تحمل العربات البضائع ، بل كما تحمل الأم طفلها ، وهو ما زال بعد جنينا فى بطنها . والأعمال الفنية – مثلها فى ذلك كمثل الألفاظ – هى حبلى – (بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة) بالدلالات والمعانى . ولما كان الأصل فى المعانى إنما هو الخبرة الماضية، فإن المعانى هى وسائط يتحقق عن طريقها التنظيم الخاص الذى يسم بطابعه صورة أو لوحة معينة . ولا تضاف المعانى عن طريق « الارتباط » أو« التداعى » ، وإنما هى قد تكون من الألوان بمثابة النفس من البدن ، أوقد تكون منها بمثابة البدن من النفس (والأمر سيان) تبعاً لنوع اهتمامنا باللوحة .

وقد بين لنا الدكتور بارنز أن المعانى العقلية ليست هى وحدها التى تنقل من الخبرات الماضية لكى تزيد من حصيلة القوة التعبيرية ، بل تنتقل أيضاً كيفيات أخرى تزيد من حدة الاستثارة الانفعالية ، سواء أكانت هذه الاستثارة (أوالتنبيه) تحمل طابع السكينة أم طابع الصرامة . وهو يقول فى هذا : « إن فى عقولنا – على حال من الذوبان – عددا ضخما من المواقف الوجدانية (أو الحالات الانفعالية) ، أعنى مشاعر هى على أهبة الاستعداد للاستثارة بمجرد ما يتوافر المنبه الملائم . وما يكون رأس مال الفنان – أكثر من أى شىء آخر – إنما هو تلك الصور المتبقية من الخبرة ، وهى صور تكون عنده أوفى وأخصب مما هى فى ذهن أى شخص عادى . وما يطلق عليه اسم سحر الفنان، إنما ينحصر فى قدرته على تحويل هذه القيم من أحد مجالات التجربة إلى مجال آخر ، لكى يربطها بموضوعات الحياة

المشتركة ، مضيفاً إليها بفضل بصيرته المتخيلة ــ طابعاً حاداً هاماً . وليست الألوان أو الكيفيات الحسية (من حيث هى كذلك) هى التى تمثل المادة أو الصورة ، بل إنما تمثلها هذه الكيفيات حين تتشرب وتتشبع تماماً بالقيمة المحولة(*) . وعندئذ تصبح هذه الكيفية إما بمثابة المادة ، وإما بمثابة الصورة ، وتبعاً للاتجاه الذى يتخذه اهتمامنا .

وعلى حين أن بعض الباحثين يقيمون تفرقة بين القيمة الحسية والقيمة المستعارة بسبب هذه الثنائية الميتافيزيقية التى تحدثنا عنها ، نجد أن آخرين يقيمون هذه التفرقة خوفاً من أن تخلع على العمل الفنى ــ دون أدنى حق ــ صبغة عقلية . وهؤلاء حريصون على أن يبرزوا أمراً هو فى الحقيقة بمثابة ضرورة جمالية : ألا وهو الطابع المباشر للخبرة الجمالية . ولكننا لانستطيع أن نؤكد بشكل مبالغ فيه أن كل ما هو غير مباشر لابد بالضرورة من أن يكون غير متصف بأى طابع جمالى . والخطأ فى هذا الزعم إنما ينحصر فى افتراضنا أن بعض الأشياء الخاصة بعينها ــ كالأشياء المرتبطة بالعين والأذن . . . الخ ــ هى وحدها التى يمكن أن تكون موضعاً لخبرة كيفية مباشرة . ولو كان من الصحيح أن الكيفيات الواردة إلينا عن طريق الأعضاء الحسية فى حالتها الانعزالية هى وحدها التى يمكن أن تكون موضعاً لخبرة مباشرة ، لترتب على ذلك ــ بطبيعة الحال ــ أن تكون كل العناصر (أو المواد) العلاقية مجرد إضافات تتم عن طريق التداعى (أو الترابط الخارجى) أو لصح ما يزعمه بعض الباحثين من أن ذلك يتم عن طريق « الفعل التأليفى » (أو التركيبى) الذى يقوم به الفكر . ولو أخذنا بهذه الوجهة المعينة من وجهات

(*) ارجع إلى الفصل المخصص لدراسة « القيم المحولة » . فى المجلد الخاص بـ « فن هنرى ماتيس » ، والنص الذى أوردناه هنا مأخوذ عن صفحة ٣١ . وفى هذا الفصل يظهرنا الدكتور بارنز على أن جانباً كبيراً من التأثير الانفعالى المباشر للوحات ماتيس إنما هو محول بطريقة لا شعورية من قيم انفعالية ارتبطت فى البداية بأقمشة الفرش ، والملصقات والزينات الوردية (بما فيها نماذج الأزهار) والفسيفساء ، والخطوط الملونة وقطع الورق والأعلام وغيرها من الموضوعات الأخرى .



« بستان جثسيماني » للمصور الجريكو

النظر لكان علينا أن نقول:إن القيمة الجمالية الدقيقة لأى عمل فنى ، وليكن لوحة مثلا ، إنما تنحصر على وجه التحديد فى بعض العلاقات ، وبعض الأنظمة العلاقية التى تقوم بين بعض الألوان وبعضها الآخر ، فى استقلال تام عن كل علاقة بين الموضوعات . وأما القوة التعبيرية التى تكتسبها تلك الألوان حينما تصبح ألواناً لماء ، أوصخوراً أو سحباً . . . الخ،فهى إنما تعود إلى الفن . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن هناك دائماً هوة بين «الجمالى» و« الفنى » . بمعنى أنهما من نوعين مختلفين تمام الاختلاف .

ولكننا لو أنعمنا النظر إلى الدعامة السيكولوچية التى تستند إليها هذه التفرقة، لوجدنا أن وليم چيمس قد هدمها من قبل حينما أظهرنا على أن ثمة إحساسات مباشرة بمثل هذه العلاقات ، كعلاقة «لو» أو « إذن » أو « و » أو « لكن » أو « من » أو « مع » . والواقع أن چيمس قد بين لنا أنه لا يمكن أن تكون ثمة علاقة هى من السعة بحيث يستحيل أن تصبح موضوعاً لخبرة مباشرة . حقاً إن ثمة أشياء معينة – ألا وهى الأفكار – تقوم بوظيفة الوساطة أو التوسط، ولكن المنطق المشـــوه الفج هو وحده الذى يستطيع أن يزعم أنه مادام الشىء نتيجة لواسطة ، فإنه لا يمكن بالتالى أن يكون موضعاً لخبرة مباشرة . وإنما ينبغى أن نقول:إن الصحيح هو العكس تماماً ، فإننا لانستطيع أن ندرك أية فكرة – أعنى أية أداة من أدوات الوساطة – كما أننا لا نستطيع أن نمتلكها بكامل قوتها ، اللهم إلا بعد أن نكون قد استشعرناها وأحسسنا بها ، كما نشعر أو نحس بالراحة أواللون .

وإذا كان ثمة أناس ليس لهم من شغل شاغل سوى أن يعكفوا على التفكير بصفة خاصة،فإن هؤلاء الناس يستطيعون أن يدركوا – خلال ملاحظتهم – لعمليات التفكير بدلا من أن يقتصروا على تحديد ماهية هذه العمليات عن طريق الجدل – أن الوجدان المباشر ليس محدوداً فى مدى اتساعه بدائرة معينة . وآية ذلك أن للأفكار المختلفة « وجدانات مختلفة » أو مظاهر كيفية

مباشرة ، مثلها فى ذلك كمثل كل ما عداها . وحينما يفكر الإنسان فى التماس مخرج يحل به مشكلة معقدة ، فإنه يهتدى إلى الاتجاه الصحيح للخروج من المأزق عن طريق خاصية معينة تتميز بها الأفكار . ومعنى هذا أن للأفكار كيفيات خاصة تسد الطريق أمام المرء حينما يرتاد الدرب المنحرف ، وتفتح أمامه السبل حينما يصيب الاتجاه الصحيح . فالأفكار علاقات عقلية تشير بالتوقف أو مواصلة السير . ولو كان على المفكر أن يتحقق من معنى كل فكرة بطريقة عقلية استدلالية لضل المفكر فى متاهة لا نهاية لها ولامركز . وحينما تفقد الفكرة خاصيتها الحسية المباشرة فإنها لا تعود فكرة ، بل تعبيراً مجرداً منهاً — مثلها فى ذلك كمثل أى رمز جبرى — يحقق عملية ما دون ما حاجة إلى تفكير . ولهذا السبب فإن لبعض السلاسل المعينة من الأفكار طابع الجمال أو الرشاقة ، نظراً لأنها تفضى إلى الكمال الملائم ، أو الخاتمة المناسبة لها . ومثل هذه الأفكار تعد إذن ذات طابع جمالى . حقاً إنه لمن الضرورى غالباً فى التأمل أن نقيم تفرقة بين عناصر الحس وعناصر التفكير ، ولكن هذه التفرقة لاتصدق بالنسبة إلى ضروب الخبرة كافة . وحينما نكون بصدد مهارة فنية أصيلة فى مضمار البحث العلمى أو النظر الفلسفى ، فإننا نلاحظ أن المفكر لا يسير وفقاً لقاعدة معينة ، كما أنه أيضاً لايسير بطريقة عمياء ، بل هو يستند إلى معان توجد وجوداً مباشراً بوصفها حالات وجدانية ذات صبغة كيفية(*) .

والكيفيات الحسية ، سواء أكانت اللمس ، أم الذوق ، أم البصر ، أم السمع ، تنطوى على صبغة جمالية . ولكنها لاتنطوى على هذه الصبغة الجمالية على انفراد . بل من حيث هى مترابطة ، أعنى أنها ليست موجودات مجردة منفصلة ، بل هى عناصر متداخلة متفاعلة . وفضلا عن ذلك ،

(*) يمكننا أن نحيل القارئ فيما يتعلق بهذا الموضوع — وهو موضوع لا يقف عند حد هذه القضية الخاصة ، بل يرتبط بسائر المسائل المتعلقة بالذكاء المميز للفنان — إلى مقالنا عن « التفكير الكيفى » المتضمن فى كتابنا المسمى باسم « الفلسفة والمدنية » .

فإن العلاقات ليست مقصورة على أنواعها الخاصة ، بحيث تكون الألوان مع الألوان ، والأصوات مع الأصوات ، بل إن أقصى ما وصل إليه الضبط العلمى لم ينجح فى الحصول على لون « نقى » أو طيف خالص من الألوان . وآية ذلك أن أى شعاع من الضوء نحصل عليه فى ظروف دقيقة من الضبط العلمى ليس من شأنه أن ينتهى بشكل صارم أو على نحو مطرد ، بل إن لمثل هذا الشعاع أطرافاً غامضة ، وبالتالى تعقيداً باطنياً . هذا إلى أن إسقاط أى إشعاع يستلزم « أرضية » (أو خلفية) معينة ، وعن هذا الطريق وحده يمكن لمثل هذا الشعاع أن ينفذ إلى مجال الإدراك الحسى . وهذه الأرضية بدورها لا يمكن أن تكون مجرد حاجز من الألوان المتفاوتة ، والظلال المتباينة ، بل إنها تملك كيفياتها الخاصة . ولا يمكن أن يكون أى ظل — حتى ولو كان مصدره أرفع خط فى الوجود — ظلا متجانساً تماماً . كذلك يستحيل أن نعزل اللون عن الضوء ، بحيث نضمن عدم حدوث أى انعكاس ضوئى . وحتى لو توافرت أدق الظروف المعملية وأكثرها اطرادا ، فإن اللون « البسيط» لن يكون إلا لوناً معقداً ، مادام بالضرورة لابد من أن يكون مائلا إلى الزرقة . وليست الألوان التى تستخدم فى التصوير ألواناً طيفية نقية ، بل هى أصباغ لونية (أومواد ملونة) فضلا عن أنها لا تسقط فى الخلاء ، بل هى تصب فوق القماش .

وإذا كنا قد حرصنا على إيراد هذه الملاحظات الأولية ، فذلك لأن ثمة محاولات تبذل من أجل نقل كشوف علمية مزعومة عن المواد الحسية إلى مجال الظواهر الجمالية . وهذه الملاحظات تظهرنا على أننا حتى لو استندنا إلى ذلك الأساس العلمى المزعوم،فإننا لن نستطيع أن نقول بوجود « خبرات» تنصبّ على كيفيات « خالصة » أو« بسيطة » أوكيفيات محصورة فى نطاق حسى واحد بعينه . ولكن مهما يكن من شيء،فإن ثمة هوة غير معبورة بين علم المعمل من جهة ، وإنتاج الفن من جهة أخرى . ولو أننا نظرنا

إلى الألوان فى أية لوحة لوجدنا أنها معروضة بوصفها ألوان السماء والغيم ، والنهر ، والصخرة ، والعشب ، والحرير ، والحجر الكريم . . الخ، وليس فى وسع أى عين حتى ولو كانت تلك التى اعتادت (بطريقة اصطناعية) أن ترى اللون بوصفه لوناً ، أعنى فى استقلال تام عن الموضوعات التى تصفها تلك الألوان . نقول: إنه ليس فى وسع مثل هذه العين أن تستبعد أصداء القيم وتحولاتها نظراً لارتباطها بتلك الموضوعات . والحقيقة التى تصدق على الكيفيات اللونية بصفة خاصة، هى أنها حين تتمثل فى صميم الإدراك الحسى ، فإنها تبدو على نحو ما هى فى علاقات التباين والانسجام مع ما عداها من الكيفيات الأخرى . ولهذا فإن الذين يحكمون على اللوحة بما فيهـا من براعة فى رسم الخطوط ، قد هاجموا جماعة محبى التلوين على هذا الأساس نفسه ، فقالوا: إن اللون على العكس من الخط الذى يتمتع بضرب من الثبات أو الاستقرار ، لا يمكن أن يبدو كما هو مرتين نظراً لتغيره بتغير الضوء وسائر الظروف الأخرى .

وما أحرانا — بدلا من أن نقحم على مجال الدراسات الجمالية تجريدات تشريحية أوسيكلوچية دخيلة — نقول ما أحرانا بأن ننصت إلى شهادات المصورين أنفسهم . وهذا سيزان مثلا يقول : « إن الرسم واللون ليسا متمايزين . وعلى قدرما يكون اللون مصوراً بالفعل يكون الرسم موجوداً بمعنى الكلمة ، وكلما كانت الألوان متجانسة بعضها مع بعض ، كان الرسم أقرب إلى التحديد . وحين يكون اللون غنياً كأوفر ما يكون الغنى فهنالك لابد من أن تجيء الصورة أقل وأتم . والسر فى الرسم ، بل فى كل ما هو محدد فى التصميم (أو النموذج) إنما يكمن فى التباين والترابط القائمين بين الألوان المستعملة . وهنا يستشهد سيزان بمصور آخر — ألا وهو دلاكروا — فيورد عبارة لاقت استحسانه ألا وهى قوله : « أعطنى قطعة من الوحل ، ثم دعنى أشكلها كيفما راق لى ، وأنا الكفيل بأن أصنع منها جسد امرأة فى

لون ممتع..» . والواقع أن التعارض الذى يقام بين الكيفية بوصفها محسوسة مباشرة ، وبين العلاقة بوصفها معقولة غير مباشرة ، إنما هو تعارض خاطئ من أساسه ، سواء أكان ذلك فى النظرية السيكلوجية العامة ، أم فى النظرية الفلسفية العامة . أما فى مجال الفنون الجميلة،فإن هذه التفرقة هى ضرب من المحال ، مادامت قوة الإنتاج الفنى إنما تتوقف على التداخل التام بين هذين العنصرين .

ولو أننا نظرنا إلى فعل أى حس من الحواس ، لوجدنا أنه يشتمل على مواقف وميول ترجع إلى الجهاز العضوى ككل . فالطاقات التى تنتمى إلى أعضاء الحس نفسها إنما تدخل بطريقة سببية فى صميم الشيء المدرك . وحين أدخل بعض المصورين طريقة التنقيط(*) Pointillist التى تستند إلى قدرة الجهاز البشرى على مزج نقط لونية هى منفصلة مادياً على القماش فإنهم لم يستحدثوا نشاطاً عضوياً جديداً ، بل هم قد ضربوا لنا مثالا على وجود هذا النشاط العضوى الذى يحول الوجود المادى إلى موضوع مدرك . ولكن هذا النوع من التحويل (أو التعبير) إنما هو تعديل أولى . ولو أننا استثنينا الفعل الروتينى ، لكان فى وسعنا أن نقول:إن الجهاز العضوى بأكمله ، وليس فقط جهاز الإبصار ، هو الذى يتفاعل مع البيئة فى كل فعل من أفعاله . وليست العين أوالأذن أو أى حس آخر سوى المجرى (أو القناة) التى تمر عبرها الاستجابة الكلية . واللون على نحو ما هو مرئى إنما يتسم دائماً بأرجاع ضمنية لأعضاء كثيرة ، بما فيها أعضاء الجهاز السمباتاوى وأعضاء اللمس ، فهو بمثابة الأنبوبة التى تمر عبرها الطاقة المختزنة ، دون أن يكون ينبوعاً لها بأى حال . وحين تكون الألوان غنية أو نفيسة ، فلابد من أن تكون هناك حصيلة عضوية شاملة قد استطاعت هذه الألوان أن تطورها فى أعماقها .

(*) الطريقة التنقيطية فى التصوير هى تلك التى تجعل لمسات الألوان متباعدة على شكل نقط متماسكة متراصة ، دون الالتجاء إلى مزج لونين لاشتقاق لون ثالث (كما كان يفعل سورا مثلا) . (المترجم)

وثمة حقيقة أخرى قد تكون أيضاً أكثر أهمية ، تلك هى أن الجهاز العضوى الذى يستجيب عن طريق إنتاج الموضوع المختبر ، إنما هو كائن حى تشكلت ميوله للملاحظة والرغبة والانفعال تحت تأثير خبراته السابقة . فهو يحمل تجاربه الماضية فى ذاته ، لا عن طريق الذاكرة الواعية ، بل كحل مباشر (أو طاقة مباشرة) . وهذه الحقيقة التى تفسر لنا السبب فى توافر درجة معينة من « التعبير » فى موضوع كل خبرة واعية، قد سبق لنا أن أوضحناها فيما سلف ، فحسبنا أن نبين هنا — ما دمنا بصدد الحديث عن المادة الجمالية — الطريقة التى تعمل بها عناصر الخبرة الماضية (وهى تلك المواد) التى تحمل شحنات وجدانية حاضرة بالاشتراك مع المواد الواردة عن طريق الحواس . والملاحظ فى الاسترجاع المحض — على سبيل المثال — أنه لابد لكلا النوعين من المواد (أو العناصر) أن يظل فى استقلال عن الآخر ، وإلا لجاءت عملية التذكر مشوهة . وأما فى حالة الفعل الآلى المكتسب بطريقة أتوماتيكية محضة ، فإنه لابد للعناصر الماضية من أن تخضع تماماً للنشاط الحاضر بحيث لا تبدو مطلقاً فى صميم الشعور . وأما فيما عدا ذلك من الحالات ، فإن العناصر الصادرة عن الخبرات الماضية ترد إلى الشعور، ولكنها لا تلبث أن تستخدم بطريقة شعورية كوسيلة أوأداة لمواجهة بعض المشكلات أو الصعوبات الحاضرة ؛ فهى إذن تظل محفوظة لكى ينتفع بها لتحقيق بعض الأغراض الخاصة . وحين يكون الطابع الغالب على التجربة هو الطابع للبحث ، فإن هذه العناصر الماضية تقوم بدور تقديم البيانات أو الإيحاء بالفروض ، وأما حين يكون الطابع الغالب على التجربة هو الطابع العملى، فإنها تقوم بمهمة تقديم البيانات ، أوتوضيح السبيل لحل الموقف الراهن .

وأما فى التجربة الجمالية — على العكس من ذلك — فإن عناصر الماضى لا تشغل الانتباه كما فى حالة الاسترجاع ، فضلا عن أنها لا تخضع لأى

غرض خاص . حقاً إن ثمة تحديداً أو حصراً مفروضاً على ما يرد إلينا . ولكن هذا التحديد إنما تفرضه ضرورة المساهمة فى المادة المباشرة للخبرة الحالية القائمة على قدم وساق ؛ فالمادة هنا لا تستخدم كقنطرة تعبر للوصول إلى خبرة لاحقة ، بل هى تستخدم كوسيلة لمضاعفة التجربة الحاضرة وصبغتها بالصبغة الفردية . ونحن نقيس مدى اتساع العمل الفنى بمقدار تنوع العناصر الصادرة عن الخبرات الماضية التى تمتص بطريقة عضوية فى صميم الإدراك المحصل هنا والآن . وهذه العناصر هى التى تخلع على العمل الفنى جسمه المادى وقدرته الإيحائية . ولما كانت هذه العناصر إنما تصدر فى كثير من الأحيان عن ينابيع غاية فى الغموض ، فإنه قد يتعذر التعرف عليها عن طريق التذكر الشعورى . وبالتالى فإنها قد تخلق جواً غامضاً وظلالا باهتة يسبح فيها العمل الفنى بأسره .

ونحن نرى اللوحة من خلال العينين ، ونسمع الموسيقى من خلال الأذنين . وحينما نفكر فيما نراه وما نسمعه ، فإننا قد نميل إلى الظن بأن الكيفيات البصرية أو السمعية (من حيث هى كذلك) هى مركز الخبرة ، إن لم تكن هى كل شىء فيها . ولكننا حينما نقحم على الخبرة الأولية كجزء داخل فى صميم طبيعتها المباشرة شيئاً لا نكتشفه فيها إلا فى مرحلة التحليل التالية ، فإننا نقترف خطأ أو مغالطة ، وهى تلك التى أطلق عليها چيمس اسم المغالطة السكيولوچية . والواقع أننا حين نرى لوحة ، فإنه ليس من الصحيح أن الكيفيات البصرية تكون ماثلة أمامنا بوصفها كذلك ، وكأننا ندركها كظواهر مركزية بطريقة شعورية . على حين تنظم الكيفيات الأخرى حولها وكأنما هى ظواهر إضافية أو ثانوية قد ارتبطت بها ، بل إنه ليس ثمة شىء أبعد عن الصواب من مثل هذا الوصف . والحال فى مشاهدة اللوحة كالحال فى قراءة قصيدة أو مطالعة أى بحث فلسفى : فإننا لا ندرك بطريقة متمايزة الأشكال البصرية للحروف والكلمات ، وإنما

تكون هذه كلها بمثابة منبهات نستجيب لها بالاستناد إلى ما لدينا من قيم عاطفية وخيالية وعقلية، وهى تلك القيم التى تنتظم عن طريق التفاعل مع القيم الأخرى المقدمة لنا عبر الواسطة اللفظية . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى اللوحة . فإن الألوان المرئية فيها لا تحال إلى العين ، بل تحال إلى الموضوعات ولهذا السبب وحده تتصف تلك الألوان بكيفية وجدانية (أو صبغة عاطفية) لدرجة أنها أحياناً قد تنطوى على قوة مغناطيسية ، أو قد تكون ذات دلالة أوقدرة تعبيرية . ولئن كان البحث العلمي الذى يستند إلى الدراسات التشريحية والفسيولوچية، قد يظهرنا على أن ثمة عضواً معيناً هو العلة الأولية التى تتسبب فى حدوث هذه الخبرة الفنية إلا أن دخل هذا العضو فى صميم الخبرة قد لا يزيد عن دخل المناطق المخية التى تلعب دورها فى هذه العملية كالعين سواء بسواء ، والتى لا يعرف عنها أى شيء اللهم إلا العالم المتخصص فى الجهاز العصبي ، وإن كان هذا العالم نفسه لايشعر بتلك المناطق المخية حينما يكون مستغرقاً فى مشاهدة شيء ما من الأشياء . ونحن حين ندرك — عن طريق العينين بوصفهما عاملين مساعدين — سيولة الماء ، أوبرودة الجليد ، أوصلابة الصخور ، أوتعرى الأشجار فى الشتاء ، فإن من المؤكد أن هناك كيفيات أخرى غير تلك التى تملكها العينان تبدو واضحة فى صميم الإدراك الحسي وتعمل فى الوقت نفسه على ضبطه والتحكم فيه . وإننا لو استطعنا أن نؤكد أيضاً بكل يقين أن الكيفيات البصرية لا يمكن أن تبقى قائمة بذاتها فى استقلال عن الكيفيات اللمسية والتأثرية ، كأن هذه لابد من أن تظل لاصقة بسراويلنا وحدها(*)

وهنا قد يبدو أن النقطة التى تعرضنا لها إنما تتعلق بنظرية تكنيكية (أو فنية) بعيدة الصلة بموضوعنا ، ولكنها فى الحقيقة ترتبط ارتباطاً مباشراً

(*) يعنى بذلك أن الانفعال الذى يجيء إلينا عن طريق البصر لا ينفصل عن الانفعال الذى يرد إلينا عن طريق اللمس أو التهيج الجنسى ، لأن الكيفيات البصرية متداخلة مع الكيفيات اللمسية والانفعالية (أو التأثرية) . (المترجم)

بمشكلتنا الرئيسية ألا وهى مشكلة الصلة بين المادة والصورة . وهذا الارتباط يتجلى على أوجه عدة : والوجه الأول من هذه الأوجه هو الميل الكامن فى الحس نحو الامتداد أوالانتشار . بمعنى أن الحس ينزع نحو الارتباط بأشياء أخرى غيره ارتباطاً باطنياً عميقاً . وتبعاً لذلك فإنه يكتسب الصورة بفضل حركته الخاصة بدلا من أن ينتظر – على نحو سلبي – أن تجيء الصورة فتفرض عليه . وكل كيفية حسية إنما تنزع – بفضل ما لديها من ارتباطات عضوية – نحو الانتشار والامتزاج . أما حين تبقى أية كيفية حسية فى المستوى الانعزالى (نسبياً) الذى ظهرت فيه لأول مرة ، فإنها لا تتخذ هذا المسلك إلا بسبب رد فعل نوعى خاص ؛ إذ لا بد أن تكون قد لقيت عناية أو اهتماماً لأسباب خاصة ، وعندئذ تفقد الكيفية الحسية صبغتها الحسية Sensuous لكى تكتسب صبغة شهوانية Sensual، وهذا الانعزال الذى يطرأ على الحس ليس من سمات الموضوعات الجمالية ، بل هو من سمات موضوعات أخرى كالمخدرات والتهيجات الجنسية ، والمقامرات المراد من ورائها الاستثارة المباشرة للإحساس ، وأما فى الخبرة العادية ، فإن الكيفية الحسية الواحدة تكون متصلة بما عداها من الكيفيات الأخرى بطرق تسمح بتحديد الموضوع . وهكذا يزيد عضو الاستقبال ، ألا وهو العضو المركزى ، من طاقة المعانى ونضارتها فلاتبقى هذه المعانى مجرد ذكريات باهتة أوصور بالية ، أومعان مجردة ، ولسنا نجد بين الشعراء شاعراً كان أكثر حساسة من كيتس ، ومع ذلك فإننا لا نجد بين الشعراء من استطاع أن يدانيه فى كتابة شعر تشيع فى أعمق كيفياته الحسية مشاهد وأحداث موضوعية . وقد يبدو لنا فى الظاهر أن ملتون قد استلهم (أو استوحى) لاهوتاً هو فى نظر الكثيرين اليوم جاف منفر ، ولكنه مع ذلك قدساير التقليد الشكسبيرى بالقدر الكافى ، لدرجة أن مادته لم تكن سوى مادة الدراما المباشرة ، وقد صيغت على مستوى هائل .

ونحن حين نسمع صوتاً قوياً شجياً ، فإننا نشعر فى الحال بأنه لابد أن يكون صوتاً لنوع خاص من الشخصية . فإذا ما اكتشفنا من بعد أن صاحب هذا الصوت هو فى الواقع شخص ذو طبيعة هزيلة قليلة الشأن ، شعرنا أننا قد خدعنا . وكذلك نجد أننا نصاب دائماً بخيبة أمل من الناحية الجمالية ، حينما نتحقق من أن ما فى العمل الفنى من كيفيات حسية لايتطابق مع ما ينطوى عليه من خصائص عقلية .

وإذا كانت مشكلة العلاقة بين « التزيينى decorative و « التعبيرى » expressive قد بقيت مثار جدل طويل ، فربما كان فى الإمكان حل هذه المشكلة بالنظر إليها فى سياق التكامل القائم بين المادة والصورة . والعنصر التعبيرى يميل إلى جانب المعنى ، بينما يميل العنصر التزيينى إلى جانب الحس . والواقع أن لدى العينين تعطشاً للضوء واللون ، وحينما يتم إشباع هذه الحاجة فهنالك لابد من أن يتحقق نوع خاص من الرضا . ومن بين الأشياء التى تشبع هذه الحاجة الأوراق الملصقة على الجدران ، والسجاجيد ، وقماش الفرش ، والتلاعب العجيب للألوان المتغيرة فى المساء والأزهار ، والزخارف العربية ، والألوان الزاهية ، إنما تؤدى دوراً مماثلا فى فن التصوير . وإذا كان لبعض البنايات المعمارية ضرب من السحر — ويجب أن نعترف بأن لها سحراً كما أن لها روعة أو جلالا — فذلك لأن فيها من تكيف الخطوط والمسافات ما يشبع حاجة عضوية مماثلة لدى الجهاز الحسى الحركى .

ولكن يجب أن نقرر أنه ليس فى كل هذا أية عملية منفصلة تقوم بها بعض الحواس الخاصة . والنتيجة التى نستخلصها من كل ما تقدم هى أن الكيفية التزيينية المتمايزة إنما ترتد إلى طاقة غير عادية من جانب المنطقة الحسية ، تخلع الحيوية والجاذبية على باقى ضروب النشاط التى هى مرتبطة بها . وقد كان هدسون شخصاً ذا حساسية غير عادية للمظهر الحسى للعالم .

وهو يحدثنا عن طفولته حينما كان — على حد تعبيره — « مجرد حيوان صغير متوحش يجرى على قوائمه الخلفية ، متشوقاً بحيرة بالغة إلى معرفة العالم الذى وجد نفسه فيه » فنراه يقول : « لقد كنت أتهلل طرباً لمرأى الألوان ، كما كنت أجد لذة كبرى فى الشم والذوق واللمس ، فزرقة السماء وخضرة الأرض وتلألؤ الضوء فوق سطح الماء ، ومذاق اللبن ، والفاكهة ، والعسل ، ورائحة التربة الجافة أو الرطوبة ، أورائحة الرياح والمطر ، والأعشاب والأزهار ، بل مجرد الإحساس بطرف قشة من الحشيش الأخضر ، كان كافياً لأن يجعل منى مخلوقاً سعيداً . كذلك كانت هناك بعض الأصوات والروائح العطرة ، وقبل كل شىء بعض ألوان الزهر ، وألوان ريش الطيور وبيضه ، كلون القشرة الأرجوانية المصقولة لبيضة الدجاج الأمريكى **tinamou** كافية لكى تسكرنى بنشوة فياضة من الغبطة والسرور . وذات يوم كنت ممتطياً صهوة جوادى فوق السهول حينما اكتشفت رقعة قرمزية من رعى الحمام verbnas وقد تفتحت أزهارها ، وكست نباتاتها المتسلقة مساحة غير قليلة من الياردات ، وأحاطت بها المروج الرطبة التى تتلألأ بغزارة لفرط ما بها من براعم الورد الصغيرة المتألقة ، فكدت ألقى بنفسى من فوق ظهر جوادى الصغير فى نشوة من السرور ، لكى أرقد فوق الأرض المكسوة بالعشب ، بين تلك النباتات وأمتع ناظرى بمرأى ألوانها الزاهية .

وليس من شك فى أن أحداً لن يجد أدنى صعوبة فى إدراك التأثير الحسى المباشر لمثل هذه التجربة . ولكن ما يستحق الاعتبار أو الملاحظة فى هذه التجربة هو أنها لا تقف من كيفيات اللمس والذوق والشم ذلك الموقف المتكبر (أو المتعالى) الذى وقفه الكتاب منذ عهد «كانت» . بيد أن الجدير بالملاحظة هنا هو أنه ليس ثمة أدنى فصل بين « الألوان ، والروائح ، والذوق ، واللمس » . فالاستمتاع هنا هو بمثابة تذوق للون الموضوعات ، وملمسها ، ورائحتها ، سواء أكانت هذه الموضوعات هى

أعواد العشب ، أم السماء أم ضوء الشمس ، أم الماء ، أم الطيور . والمرأى ، والرائحة ، والملمس إنما يهاب بها هنا مباشرة بوصفها وسائط يستمرئها الوجود الكلى للطفل ، فى إدراكه الحاد لكيفيات العالم الذى يعيش فيه ، ألا وهى كيفيات الأشياء المختبرة بالإحساس نفسه . حقاً إن النشاط الفعال الذى يحققه أى عضو حسى معين لابد من أن يكون داخلا فى عملية إنتاج الكيفية ، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن يكون العضو هو المركز (أو بؤرة) الخبرة الشعورية . والواقع أن الصلة التى تجمع بين الكيفيات والموضوعات ، إنما هى صلة جوهرية باطنة فى أعماق كل خبرة ذات معنى أو دلالة . ولو أننا استبعدنا هذه الصلة ، لما بقى لدينا شىء ، اللهم إلا تتابع عديم المعنى غير قابل للتحديد من الهزات الوجدانية العابرة . وحينما تتوافر لدينا خبرات حسية «خالصة» ، فإن هذه الخبرات إنما ترد إلينا فى لحظات الانتباه القسرى المفاجئ ، فهى إذن بمثابة صدمات . والصدمات نفسها إنما تصلح فى العادة لاستثارة حبنا للاستطلاع حتى نبحث فى طبيعة الموقف الذى قطع علينا فجأة مجرى انشغالنا السابق . أما إذا بقيت الحال على ما هى عليه دون أدنى تغير ، أعنى دون أن يكون فى وسعنا أن نحيل ما هو مشعور به إلى خاصية من خواص الموضوع ، فهنالك لابد من أن تكون النتيجة هى مجرد الشعور بالحنق أو الاستثارة البغيضة ، وتلك حالة بلاشك بعيدة كل البعد عن الاستمتاع الجمالى . ولو أننا جعلنا باثولوجيا الإحساس دعامة للمتعة الجمالية ، لكنا كمن يأخذ على عاتقه تحقيق مهمة فاشلة لايرجى منها .

ولو أننا ترجمنا المتعة التى نستشعرها عند رؤية الأعشاب الخضراء ، وضوء الشمس المتلالئ فوق صفحة الماء ، ومنظر بيضة الطير المصقولة اللامعة ، لو أننا ترجمنا هذا كله إلى لغة الخبرات التى يعانيها المخلوق الحى ، لوجدنا أنفسنا بعيدين كل البعد عن أن نكون بإزاء حس واحد يعمل بمفرده ،

أو عدد من الحواس التى تقتصر على إضافة كيفياتها المنفصلة بعضها إلى بعض. وإنما تتآزر الكيفيات فيما بينها لتركيب كل واحد من الحيوية ، بفضل ما بينها وبين الموضوعات من علاقات مشتركة . ومعنى هذا أن الموضوعات هى التى تحيا حياة عامرة بالانفعال أو التهيج الوجدانى . وما يتميز به الفن ، كما هو واضح لدى هدسون نفسه حينما أعاد إبداع خبرة طفولته ، هو أنه يستعين بعمليتى الاختيار والتركيز ، فيخلع على هذه الإحالة إلى الموضوع ضرباً من التنظيم أو الترتيب ، وبذلك يعلو على مرحلة الإحساس المحض المنتظمة فى خبرة الطفولة . والخبرة الأصلية بطابعها المتصل التجميعى (وهما خاصتان لا توجدان إلا لأن الإحساسات تنصب على موضوعات منظمة فى عالم مشترك ، دون أن تكون مجرد تنبيهات عرضية أو مهيجات عابرة) هى التى تمد العمل الفنى بالإطار المرجعى الذى يحتكم إليه . ولو كانت النظرية القائلة بأن الخبرة الجمالية الأولية تنصب على كيفيات حسية منفصلة ، نظرية صحيحة ، لكان من المستحيل على الفن أن يفرض على تلك الكيفيات أى نوع من الترابط أو النظام .

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى الموقف الذى أتينا على وصفه ، لوجدنا فيه مفتاحاً لفهم العلاقة بين العنصر التزيينى والعنصر التعبيرى فى العمل الفنى ، ولو كانت المتعة الفنية تنصب على الكيفيات الحسية فى ذاتها فحسب ، لما كانت ثمة صلة تجمع بين « العنصر التزيينى » و« العنصر التعبيرى » ، مادام الواحد منها سيظل صادراً عن التجربة الحسية المباشرة والآخر عن العلاقات والدلالات (أو المعانى) التى يدخلها الفن . ولكن لما كان الإحساس نفسه مختلطاً بعلاقات relations فإن الفارق بين « العنصر التزيينى » ، و « العنصر التعبيرى » هو مجرد فارق فى نبرة التأكيد أو درجة التشديد **emphasis** وحسبنا أن ننظر مثلا إلى اللوحة المسماة « غبطة الحياة »(*) ، لكى نتحقق

(*) « غبطة الحياة » **Joie de vivre** لوحة مشهورة للفنان الفرنسى المعروف ماتيس **Matisse** (١٨٦٩ – ١٩٥٤) ، وهو مصور اشتهر بتبسيطه للرسم واهتمامه بالتزيين ، وحرصه على استخدام الألوان الزاهية . (المترجم)

من حالة الاستسلام التي ينعدم معها أي تفكير في المستقبل ، وفخامة الأبنية ، وانشراح الأزهار ،والثراء الناضج للأزهار ، كل هذا قد عبر عنه من خلال الصبغة التزيينية التي تنبع مباشرة من التلاعب البارع بالكيفيات الحسية . وإذا أريد لنطاق التعبير في الفنون أن يكون شاملا واسع المدى فلابد من التفرقة بين الموضوعات التي يمكن التعبير عما فيها من قيم بأسلوب تزييني ، وتلك التي لابد من التعبير عما فيها من قيم دون الالتجاء إلى أي عنصر تزييني ، ولو أننا وضعنا مثلا مهرجاً مضحكاً في لوحة تمثل مأتماً ، لحدث في اللوحة تصادم (أو تعارض) بينه وبين الآخرين ، وحين يرسم في لوحة تمثل وفاة ملك من الملوك ذلك المهرج الذي كان يضحك الناس في بلاطه الملكي ، فإن صورة هذا المهرج لابد من أن تجيء — على أقل تقدير — ملائمة لمقتضيات الموقف ، وكل مبالغة في استخدام الصبغة التزيينية في موقف خاص بعينه لابد من أن تحمل طابعها التعبيري الخاص ، كما فعل جويا Goya مثلا عندما عمد إلى المبالغة في بعض ما رسمه من لوحات لأهل البلاط في عصره لدرجة أن أبهتهم أو (فخفختهم) قد انقلبت إلى هزأة تدعو إلى السخرية . ولو أننا تطلبنامن الفن أن يكون كله تزييناً ،لكان في هذا حجراً على مادة الفن ، أوتحديداً لمضمونه باستبعاد التعبير عن الجوانب القاتمة ، مثلنا في ذلك كمثل جماعة المتزمتين حينما يريدون للفن أن يكون كله جداً ووقاراً .

ولو أننا نظرنا إلى هذه العلاقة الخاصة التي تجمع بين الصبغة التعبيرية للتزيين من جهة ومشكلة المادة والصورة من جهة أخرى ، لوجدنا أنها تثبت لنا خطأ النظريات التي تفصل الكيفيات الحسية بعضها عن بعض . والواقع أنه حينما يتحقق التأثير التزييني عن طريق مثل هذا الانفصال ، فإنه يصبح زينة فارغة أو زخرفة متكلفة ، مثله كمثل الأشكال المنقوشة

بالسكر فوق سطح قطعة من الحلوى ، أو مجرد عملية تحلية خارجية . ولانرانا فى حاجة إلى أن نتشعب فى البحث لكى ندين تلك الخيانة التى يلتجئ إليها البعض حينما يستخدم الزخرفة لإخفاء الضعف وتغطية العيوب البنائية ، ولكن من الضرورى لنا أن نلاحظ أننا لو استندنا إلى النظريات الجمالية التى تفصل الحس عن المعنى ، لما وجدنا بين أيدينا دعامة فنية تبرر مثل هذا الحكم . والحق أن انعدام الأمانة فى الفن إنما يصدر عن أصل جمالى لا عن مجرد أصل أخلاقى ، فإن الأمانة الفنية لتنعدم حينما وجد انفصال بين المادة والصورة . ولكن هذا الحكم لايعنى أن تكون كل العناصر البنائية بالضرورة واضحة بينة للإدراك الحسى ، كما أكد بعض أنصار المذهب الوظيفى فى فن المعمار . فإن مثل هذا الزعم إنما يخلط الفن بتصور ساذج للأخلاق(*) والواقع أن المواد الخام — سواء أكان ذلك فى العمارة ، أم فى التصوير أم فى الشعر — لابد من أن يعاد تنظيمها من خلال تفاعلها مع الذات ، حتى تصبح التجربة ذات طابع سار .

وإن الأزهار فى الغرفة لتزيد من صبغتها التعبيرية حينما تتلاءم أو تنسجم مع أثاثها وطريقة استخدامها ، دون أن تقحم عليها أى مظهر من مظاهر عدم الإخلاص (أو انعدام الصدق الفنى) وإن كانت هذه الأزهار قد تخفى وراءها شيئاً ضرورياً من الناحية البنائية .

وحقيقة الأمر أن ما قد يكون صورة فى إحدى المناسبات قد يكون مادة فى مناسبات أخرى ، والعكس بالعكس . فاللون الذى يعدّ مادة بالنسبة إلى القوة التعبيرية لبعض الكيفيات أو القيم ، يصبح صورة حينما يستخدم لكى ينقل إلينا معانى اللطافة والتألق والانشراح ، ولكن هذه العبارة لا تعنى أن لبعض الألوان وظيفة معينة ، فى حين أن لغيرها من الألوان وظيفة أخرى . ولنأخذ على سبيل المثال لوحة فلاسكيز التى رسمها

(*) عرض جوفرى سكوت فى بحثه المسمى باسم « معمار الإنسانية » هذه المغالطة عرضا حسنا وقدم لنا تفسيرا لها . (المؤلف) .

للطفلة ماريا تريزا ، وقد ظهر عن يمينها إناء به أزهار ، فى هذه اللوحة نجد أن ثمة حسنا ولطافة لا يعلى عليهما ، والرقة تشيع فى كل جانب وكل جزء من الصورة ، فنلمحها فى الرداء ، والحلى ، والوجه ، والشعر ، واليدين ، والأزهار . ولكن نفس الألوان التى تعبر على وجه الدقة – عن مادة المصنوعات الفنية كما هو الشأن دائماً لدى فلاسكيز حينما يحالفه التوفيق – تعبر أيضاً عن الكرامة الباطنية الكامنة فى أعماق الموجود البشرى وهى كرامة تظل حتى لدى الشخصية الملكية ، شيئاً دفيناً كامناً فى أبعد أغوار النفس، بحيث إنها لايمكن أن تكون مجرد زخارف ملكية .

ولا يترتب على هذا – بطبيعة الحال – أن تكون جميع الأعمال الفنية ، حتى تلك التى تنطوى على طابع ممتاز متصفة بهذا التداخل التام بين العنصر التزيينى والعنصر التعبيرى كما هى الحال فى معظم الأحيان لدى تتيان ، وفلاسكيز ، ورنوار . وقد يكون الفنانون عظماء فى هذه الناحية فقط أو تلك ، ومع ذلك نعتبرهم فنانين عظماء . ولو أننا نظرنا إلى التصوير الفرنسى منذ بداية العهد به تقريباً . لوجدنا أنه قد امتاز بإحساس حاد بالعنصر التزيينى . وقد نجد لدى لانكريه Lancret وفراجونار Fragonard وڤاتو Watteau رقة تكاد تبلغ فى بعض الأحيان حد التهشم fragility ، ولكنهم لم يبدوا أمامنا مطلقاً أى نزوع نحو فصل التعبيرى عن العنصر التزيينى الخارجى ، على نحو ما كان يفعل دائماً تقريباً بوشيه Boucher وهؤلاء المصورون يفضلون الموضوعات التى تتطلب اللطافة والرقة لكى تصير معبرة أكمل تعبير . وأما « رنوار » فإنه يلتجئ فى لوحاته إلى مادة الحياة المشتركة (العادية) أكثر مما كان يفعل هؤلاء . ولكنه يستخدم كل واسطة تشكيلية سواء أكانت هى اللون ، أم الضوء ، أم الخط ، أم السطوح فى حد ذاتها وفى علاقاتها المتبادلة، لكى يحمل إلينا الإحساس بالغبطة الفياضة الناشئة عن الاحتكاك بالأشياء العادية . وكثيراً ما كان يشكو من أصدقائه الذين

كانوا يعرفون نماذجه البشرية — فيما يقول الرواة من أنه كان يخلع على تلك النماذج جمالا لم يكن فيها . ولكن أحداً لايستطيع أن يزعم عند مشاهدته لتلك اللوحات أنه بإزاء صورة جامدة أو أشكال مجملة prettified والواقع أن مايعبر عنه «رنوار» إنما هو الخبرة التى حصلها بنفسه عن لذة إدراك العالم . أما المصور المعاصر ماتيس، فإنه فنان لايجارى بين أهل التلوين التزييني فى وقتنا الحاضر. وحينما يتطلع المرء إلى لوحاته لأول وهلة ، فإنه قد يصاب بصدمة إذ يجد نفسه بإزاء ألوان متجاورة هى فى حد ذاتها زاهية[1] (مبهرجة) فضلا عن أنه قد يلحظ لأول وهلة فى لوحاته فراغات مادية تبدو بعيدة عن كل طابع جمالى . ولكن حينما يكون المرء قد تعلم كيف يرى، فإنه لا بد واجد فى لوحات ماتيس ترجمة عجيبة لخاصية هى أولا وبالذات خاصية فرنسية ، ألا وهى «الوضوح» clarte وحينما لا تنجح محاولة الفنان فى التعبير عن تلك الخاصية — وهى بطبيعة الحال لاتنجح دائماً — فهنالك لابد من أن تقوم الصبغة التزيينية بمفردها ، وبالتالى فإنها تصبح شيئاً لايحتمل ، مثلها فى ذلك كمثل السكر فى الحلوى، حينما يزيد عن قدر معلوم .

وإذن فإن ثمة ملكة هامة تعين صاحبها على أن يتعلم كيف يدرك أى عمل فنى ، وهى ملكة لايتمتع بها الكثير من النقاد ؛ ونعنى بها القدرة على إدراك تلك المظاهر الخاصة (أو الجوانب المحددة) من الموضوعات التى تستثير اهتمام فنان بعينه بصفة خاصة، ولو أننا نظرنا إلى فن التصوير للطبيعة الصامتة لوجدنا أن هذا الفن لن يكون إلا جهداً فارغاً كأغلب أنواع التصوير المماثل . اللهم إلا إذا تسنى له أن يصبح — على يد أستاذ من الأساتذة — فناً معبراً من خلال صبغته التزيينية نفسها عن عوامل بنائية ذات دلالة خاصة ، كما فعل «شاردان» مثلا حينما استطاع أن ينقل إلينا معانى الحجم والأوضاع المكانية بطرق جذابة ترتاح لمرآها الأعين ، أو كما فعل سيزان حينما اتخذ

من الأثمار (أو الفاكهة) واسطة لتحقيق كيفيات هائلة توحى بالعظمة أو الفخامة ، أو كما فعل جوارد ى – على العكس – حينما كان يبث فى أبنيته الهائلة بجلالها وضخامتها روحاً تزيينية أوبريقاً زخرفياً .

وحينما يتم انتقال الموضوعات من واسطة حضارية معينة إلى واسطة حضارية أخرى، فإن الطابع التزيينى المميز لتلك الموضوعات لابد من أن يكتسب قيمة جديدة . فلو نظرنا مثلا إلى السجاجيد والأوانى الشرقية ، لوجدنا أن نماذجها كانت تنطوى فى الأصل على قيمة دينية أوسياسية – بوصفها رموزاً قبلية – تعبر عنها أشكال تزيينية شبه هندسية . ولكن المتأمل لهذه الموضوعات من أهل الغربّ أعجز من أن يفطن إلى مثل هذه القيمة ، مثله فى ذلك كمثل كل من يحاول إدراك الطابع التعبيرى الدينى الذى تنطوى عليه اللوحات الأصلية للفن البوذى أو الفن التاوسى : Taoist ولما كانت العناصر التشكيلية فى مثل هذه الأعمال تظل باقية ، فإنها قد تثير لدينا فى بعض الأحيان إحساساً كاذباً بوجود انفصال بين العنصر التزيينى والعنصر التعبيرى ، وكأن العناصر المحلية لم تكن سوى مجرد واسطة استطعنا عن طريقها أن ندفع حق الدخول . وهكذا تبقى القيمة الذاتية الجوهرية للعمل الفنى حتى بعد أن تكون عناصره المحلية قد انتزعت تماماً .

ولئن كان الاصطلاح قد جرى على اعتبار « الجمالى » الموضوع النوعى الخاص لعلم الجمال ، إلا أننا لم نتعرض – أو لم نكد – لمفهوم الجمال فى كل ما أسلفنا . والواقع أن « الجمال » لفظ عاطفى ، وإن كان يشير إلى عاطفة من نوع خاص . وآية ذلك أننا حينما نجد أنفسنا بإزاء منظر أو قصيدة أو لوحة ، تستأثر بإعجابنا أو تستولى على مجامع قلوبنا ، فنجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نهمس أو نهتف قائلين : « كم هى جميلة ! » وليست هذه الصيحة سوى مجرد تحية إجلال ، نرفعها إلى ذلك الموضوع الذى أثار لدينا إعجاباً يكاد يبلغ حد العبادة . فالجمال بعيد كل البعد عن أن يكون

لفظاً تحليلياً ، وبالتالى فهو لا يمكن بحال أن يكون مفهوماً يصلح كأداة للتفسير أو التصنيف فى أية نظرية ، ولكن لسوء الحظ أن لفظ الجمال قد تحجر فاستحال إلى موضوع غريب . ولم تلبث الفرحة الوجدانية أن خضعت أو وقعت تحت تأثير ما تسميه الفلسفة باسم عملية (التحويل الأقنومى)(*) فاستحال مفهوم الجمال إلى ماهية حدس . وهكذا أصبح لفظ « الجمال » — حين يستعمل لأغراض نظرية — حدا عائقاً أو اصطلاحاً معطلا . وليس من شك فى أننا حين نستخدم هذا اللفظ فى مجال التفسير النظرى للإشارة إلى الصبغة الجمالية الكلية لأيه خبرة أو تجربة، فإنه لمن الأفضل لنا بكثير أن نواجه الخبرة ذاتها ، أو أن نتعامل مع التجربة نفسها حتى نتبين من أين تصدر تلك الصبغة الجمالية وعلى أى نحو تسير . وفى هذه الحالة لن يكون الجمال سوى مجرد استجابة لذلك الذى يعده التفكير بمثابة الحركة المكتملة للمادة . وقد اندمجت علاقاتها الباطنية على صورة كل كيفى موحد .

وثمة استعمال آخر لهذا اللفظ أكثر تحديداً ، يوضّح فيه الجمال فى مقابل ضروب أخرى من الكيفيات الجمالية ، فيكون الجميل على النقيض من الجليل والهزلى والباعث على السخرية . ولو أننا حكمنا على الأمور بالرجوع إلى نتائجها ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن هذه التفرقة غير موفقة على الإطلاق . والواقع أنها تميل إلى إيقاع أصحابها فى عمليات من التلاعب الديالكتيكى بالمفاهيم ، وتفضى بهم إلى إقامة تفرقات ذات طابع انعزالى فتسد الطريق أمام إدراكهم الحسى المباشر . بدلا من أن تعينه وتأخذه بيده . ومثل هذه التقسيمات الجاهزة ، بدلا من أن تساعدنا على الإذعان للموضوع أو الاستسلام له ، وتؤدى بنا إلى الاقتراب من الموضوع الجمالى بنية المقارنة

(*) يشير ديوى بهذا اللفظ : « التحويل الأقنومى » hypostatization إلى عملية تحول « الجمال » إلى أقنوم . والأقنوم هو تلك الحقيقة الشخصية المتمايزة (كالأقانيم الثلاثة فى التأليه المسيحى) . (المترجم)

أو الموازنة،فلا نلبث أن نقصر التجربة على الإدراك الجزئى أو الفهم القاصر للكل الموحد . ولو أننا فحصنا الحالات التى تستعمل فيها هذه الكلمة عادة ، بغض النظر عن المعنى العاطفى المباشر الذى سبق لنا أن ألمعنا إليه ، لوجدنا أن من بين الدلالات التى يشير إليها هذا اللفظ هو توافر الصبغة التزيينية بشكل موثر أخاذ ، بحيث يجد الإحساس نفسه بإزاء ضرب من السحر المباشر . وثمة دلالة أخرى تشير إلى سمة خاصة هى توافر علاقات التلاؤم والتكيّف المتبادل بين أعضاء الكل الواحد ، سواء أكان هذا الكل موضوعاً ، أم موقفاً ، أم فعلا .

وتبعاً لذلك فإن كلمة « الجمال » قد تطلق على البراهين فى الرياضيات أو العمليات فى الجراحة ، بل قد يقال عن إحدى الحالات المرضية،إنها تمتاز بالجمال إذا كانت هذه الحالة نموذجية فى عرضها للعلاقات الخاصة المميزة للمرض . وكلا المعنيين – معنى السحر الحسى ، ومعنى تجلى التناسب الانسجامى فى الأجزاء – إنما يميزان الصورة الإنسانية فى نماذجها الممتازة – وكل الجهود التى بذلها الباحثون النظريون فى سبيل إرجاع أحد هذين المعنيين إلى المعنى الآخر إنما تظهرنا على عبث التعرض للموضوع من خلال المفاهيم المتحجرة . أما الوقائع فهى تلقى أمامنا الكثير من الأضواء على الامتزاج المباشر للصورة والمادة ، فضلا عن أنها تظهرنا على نسبة ما يؤخذ على أنه صورة أو مادة فى حالة فردية خاصة لمجرد تنشيط التحليل الذهنى .

وقصارى القول:إن النظريات التى تفصل المادة عن الصورة ، تلك النظريات التى تسعى جاهدة فى سبيل تحديد موضع خاص (أو محل خاص) لكل منهما فى التجربة ، على الرغم من كل تعارض قد يقوم بين بعضها والبعض الآخر ، إنما هى حالات عديدة تمثل مغالطة جوهرية واحدة بعينها . فكل هذه النظريات إنما تقوم على فصل الكائن الحى عن البيئة التى يعيش فيها . والمدرسة الأولى منهما – وهى تلك التى تعرف فى الفلسفة

باسم المدرسة المثالية، نظراً لأن مبادئها الضمنية قد صيغت بأسلوب مثالى صريح – إنما تقيم تفرقتها لصالح المعانى أو العلاقات . وأما المدرسة الثانية ، وهى المدرسة الحسية التجريبية ، فهى تقيم تفرقتها لمصلحة أولوية الكيفيات الحسية . وفى كلتا الحالتين لم تكن الخبرة الجمالية موضعاً للثقة ، بحيث تولد هى نفسها مفاهيمها الخاصة التى تتكفل بتأويل الفن . وإنما الملاحظ أن المفاهيم قد فرضت من الخارج فرضاً ، فنقلت جاهزة (إلى مجال التجربة) من أنظمة فكرية ركبت دون أدنى إشارة إلى الفن نفسه ، أودون الرجوع إلى الفن نفسه .

وليس ثمة نتيجة كانت فى أى موضع من المواضع وبالا على أصحابها قدر ماكانت هذه النتيجة التى انتهى إليها البعض فيما يتعلق بمشكلة المادة والصورة . وقد كان من السهل علينا بطبيعة الحال أن نملأ صفحات هذا الفصل بنصوص ننقلها عن مؤلفين عديدين فى علم الجمال يؤكدون فيها وجود ثنائية أصلية بين المادة والصورة . ولكن حسبنا أن نورد هنا على سبيل المثال النص التالى الذى يقول فيه الكاتب : « إننا نقول عن واجهة أى معبد يونانى إنها جميلة ، حينما نشير بصفة خاصة إلى صورتها الجديرة بالإعجاب ، فى حين أننا عندما ننسب صفة الجمال إلى قصر نورماندى إنما نشير بالأحرى إلى ما يعنيه هذا القصر ، بمعنى أننا نشير إلى أثر تخيلنا لماضيه الملىء بالقوة والكبرياء ، ونتصور كيف أنه قد تعرض لضربات الزمن الذى لا يرحم فتراجع ببطء وانهزم هزيمة تدريجية بطيئة .

ونحن نلاحظ هنا أن الكاتب قد أرجع « الصورة » بطريقة مباشرة إلى الحس ، على حين رد المادة أو الجوهر إلى المعنى المرتبط بها . وليس أيسر بطبيعة الحال من أن نعكس الآية . فنقول: إن للأطلال بهاء لا يجحد ، نظراً لأن شكلها ولونها المباشرين مع ما يتسلق فوقها من عليق ، يتسم بصبغة تزيينية تؤثر فى الحس ، فى حين تقرر أن التأثير لواجهة المعبد

اليونانى إنما يرجع إلى إدراك علاقات التناسب . . وهى علاقات تنطوى على اعتبارات عقلية لامجرد اعتبارات حسية . والواقع أنه قد يبدو — لأول وهلة — أنه من الطبيعى أن ننسب المادة إلى الحس ، والصورة إلى الواسطة الفكرية ، لا العكس . ولكن الحق أن هذه التفرقات ، فى هذا الاتجاه أو ذاك ، إنما هى تفرقات تعسفية محضة . فما هو صورة فى سياق ما ، قد يصبح مادة فى سياق آخر ، والعكس بالعكس . وعلاوة على ذلك فإن المادة والصورة تغيران موضعهما فى العمل الفنى الواحد لأقل تغيير يطرأ على اهتمامنا ، أو أقل تحويل يعرض لانتباهنا . ولنأخذ على سبيل المثال هذه الأبيات الشعرية من قصيدة « لوسى جراى » Lucy Gray حيث يقول الشاعر : « ألا إن البعض ليزعم حتى اليوم ، أنها مازالت طفلة حية ، وأنك تستطيع أن تملى عينيك برؤية لوسى جراى الرقيقة العذبة ، وهى تضرب فوق القفار الوعرة الموحشة . إنها تسير قدماً فوق الهضاب الخشنة والرمال الناعمة ، ولكنها لا تتطلع مطلقاً إلى ما وراءها وهى تنشد أغنيتها المنفردة ، فتهمس بها الرياح فى صغيرها » .

وهنا نتساءل : هل يستطيع أى شخص أحس بهذه القصيدة إحساساً جمالياً أن يقيم فى الوقت نفسه تفرقة شعورية بين الإحساس والتفكير ، أو بين المادة والصورة ؟ لو كان فى وسعنا أن نقول: إن مثل هذا الشخص لم يقرأ أو لم يسمع بأسلوب جمالى ، لأن القيمة الجمالية لهذه الأبيات إنما تنحصر فى تكامل العنصرين معاً . ومع ذلك فإن فى استطاعة المرء بعد استغراقه فى القصيدة واستمتاعه بها أن يعود إليها متأملا ومحللا . وعندئذ قد يدرك المرء كيف أن اختيار الألفاظ ، والوزن (أو البحر) والإيقاع ، وحركة العبارات ، قد أسهم فى تحقيق التأثير الجمالى المنشود . وفضلا عن ذلك فإن من شأن هذاالتحليل — إذا أجرى فى ضوء إدراك واع للصورة — أن يزيد من ثراء ما يعقبه من خبرة مباشرة . فإذا عنت مناسبة أخرى كان

فى وسع المرء آن يربط هذه السمات عينها بتطور وردزورث ، وتجربته ، ونظرياته ، بحيث ينظر إلى هذه السمات كلها على أنها مادة ، لا صورة . وعندئذ تصبح « قصة الطفلة المخلصة حتى الموت » مجرد صورة سجل فيها وردزورث عناصر (أو مواد) خبرته الشخصية .

ولما كانت العلة القصوى لاتحاد المادة والصورة فى التجربة، إنما هى هى الصلة الوثيقة التى تجمع بين الفعل والانفعال (أو العمل والمعاناة) فى صميم تفاعل المخلوق الحى مع عالم الطبيعة والإنسان، فإن النظريات التى تفصل المادة عن الصورة إنما تصدر فى خاتمة المطاف عن إهمال لمثل هذه العلاقة . ومن هنا فإن هذه النظريات تعتبر الكيفيات مجرد انطباعات تحدثها فينا الأشياء ، وتنظر إلى العلاقات التى تمدنا بالمعنى إما على أنها مجرد ارتباطات بين تلك الانطباعات، وإما على أنها مجرد أشياء دخيلة أقحمها التفكير . وليس من شك فى أن ثمة قوى معادية لاتحاد الصورة بالمادة ، ولكن هذه القوى ليست جوهرية باطنة فى طبيعة الأشياء ، وإنما هى صادرة عما يكتنف طبيعتنا من تحديدات ، والواقع أن هذه القوى المعادية إنما تنبع عن الجمود (أو بلادة الحس) والكبرياء (أو الغرور) والإشفاق على الذات (self pity) والفتور والخوف والعرف ، والروتين ، وشتى العوامل التى تتسبب فى إعاقة أوانحراف أو تعطيل التفاعل الحيوى للمخلوق الحى مع البيئة التى يعيش فيها . والموجود الذى هو فى العادة جامد الحس (أوبليد الشعور) هو وحده الذى لا يجد فى العمل الفنى سوى مجرد استثارة عابرة . والشخص المصاب باكتئاب أوهبوط نفسى هو وحده الذى يعجز عن مواجهة المواقف المحيطة به ، فيمضى إلى العمل الفنى لكى يلتمس فيه سلوى طيبة (أو علاجاً نفسياً) يحققه من خلال تلك القيم التى لم يستطع أن يعثر عليها فى عالمه . وأما الفن نفسه فهو شيء أكثر من مجرد استثارة للطاقة لدى نفس خائرة استبدت بها الكآبة ، أو مجرد سكينة تهدأ معها أعاصير نفس مضطربة .

وهكذا تتحول – عبر الفن – معانى موضوعات ، هى فى العادة صامتة خرساء ، أو بدائية أولية ، أو قاصرة محدودة ، أو معطلة معاقة ، فتصبح معانى واضحة مركزة دون أن يتم هذا التحول عن طريق تفكير يمارس نشاطه فيها بجهد ومشقة ، أو عن طريق هروب إلى عالم من الإحساس المحض ، بل عن طريق عملية إبداعية يتم فيها خلق تجربة جديدة . وقد يتحقق أحياناً هذا التزايد فى رقعة اتساع التجربة ومدى عمقها أوشدتها عن طريق ما سماه الشاعر : « أنشودة الحق الفلسفية التى تشيع الدفء والحرارة فى حياتنا العادية » . أوهو قد يتحقق أحياناً أخرى عن طريق رحلة نقوم بها إلى أماكن قاصية أو عن طريق مخاطرة « تنفتح معها النوافذ المطلة على زبد البحار الهائجة فى البلاد السحرية الضائعة » .

ولكن أيا ماكان السبيل الذى ينتهجه العمل الفنى ، فإنه لابد لهذا العمل – نظراً لأنه فى صميمه خبرة مليئة عميقة – من أن يشيع الحياة والنشاط فى القدرة الموجودة لدينا على اختبار العالم المادى بكل وفرته ، وامتلائه . والفن إنما ينهض بهذه المهمة حينما يحيل المادة الغفل التى تنطوى عليها تلك الخبرة ، إلى مادة منظمة قد شكلتها الصورة .

الفصل السابع

التاريخ الطبيعي

لقد فحصنا « الصورة » فى الفصل السابق من حيث هى شيء ينظم العناصر المادية على شكل مادة فنية . والتعريف الذى سبق لنا تقديمه إنما يخبرنا عن ماهية الصورة حينما تكون قد تحققت أو اكتملت ، أعنى حينما يكون ثمة عمل فني ، ولكنه لا يخبرنا على أى نحو تهيأ للصورة أن توجد ، ولايتبين لنا ما هى الظروف التى أحاطت بنشأتها أوتكوينها ، وقد عرفت الصورة بلغة العلاقات ، فى حين عرفت الصورة الجمالية بالاستناد إلى فكرة اكتمال العلاقات فى إطار واسطة مختارة (أو أداة خاصة) . ولكن « العلاقة » لفظ غامض لا يخلو من التباس ، وهو يستعمل فى اللغة الفلسفية للإشارة إلى أى ترابط قائم فى الفكر . وعندئذ يكون معنى هذا اللفظ غير مباشر لأنه يشير إلى شيء عقلى صرف إن لم نقل مجرد شيء منطقى . ولكن « العلاقة » فى معناها الاصطلاحى إنما تدل على شيء مباشر إيجابى (أو فعال) ، أعنى شيئاً دينامياً ذا طاقة فعالة مؤثرة . فالعلاقة إنما توجه انتباهنا نحو الطريقة التى ترتبط بها الأشياء بعضها ببعض ، بمعنى أنها تظهرنا على ضروب تعارضها واتحادها فتبين لنا كيف تكمل الأشياء بعضها بعضاً وكيف يحبط بعضها بعضاً ، وتوضح لنا كيف يساعد بعضها بعضاً ، وكيف يعطل بعضها بعضا ، وتكشف لنا عن طريقتها فى استثارة بعضها بعضاً وإعاقة بعضها بعضاً .

والعلاقات الذهنية إنما توجد على صورة قضايا . فهى تكشف لنا عن ترابط الحدود بعضها ببعض . وأما فى الفن فإن العلاقات — مثلها فى ذلك كمثل العلاقات فى الطبيعة والحياة — إنما هى ضروب من التفاعل . ومعنى هذا أنها دفعات وجذبات ، أو انقباضات وانبساطات ، فهى تحدد الخفة

والثقل ، والارتفاع ، والسقوط ، والتوافق والتنافر . ولو نظرنا إلى علاقات الصداقة وعلاقات الزوج والزوجة ، وعلاقات الوالدين والأطفال ، وعلاقات المواطن والدولة ، لوجدنا أن مثل هذه العلاقات كمثل علاقات الجسم بالجسم فى الجاذبية والفعل الكيماوى من حيث إن فى إمكاننا أن نرمز إليها بحدود أو مفاهيم ، وبالتالى فإن فى وسعنا أن نقررها على صورة قضايا . ولكنها إنما توجد بوصفها أفعالا وردود أفعال يتم عن طريقها تعديل الأشياء . والفن يعبر ولكنه لايقرر ، فهو يهتم بالموجودات من حيث هى كيفيات مدركة حسياً ، ولا ينصبّ على مفاهيم قد صيغت صياغة رمزية على صورة حدود . أما العلاقة الاجتماعية فهى مسألة وجدانات وإلزامات ، وتواصل ، وتوليد ، وتأثير وتعديل متبادل . وهذا هو المعنى الذى ينبغى أن نفهم به « العلاقة » حينما تُستخدم لتعريف الصورة فى الفن .

والتكيف المتبادل للأجزاء بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر فى تركيبها لكل موحد ، إنما هو العلاقة التى تميز العمل الفنى من الناحية الشكلية أو الصورة . ونحن نجد تكيفاً متبادلا من هذا القبيل — ولكن فى حدود خاصة — فى كل آلة ، بل فى كل أداة . والواقع أن ثمة غاية قد حققت فى كل حالة من هذه الحالات . حقاً إن ما هو مجرد منفعة محضة قد يشبع غاية محدودة خاصة ، ولكن من شأن العمل الفنى (أو الجمالى) أن يشبع أغراضاً عدة ، دون أن يكون أى غرض من هذه الأغراض مجرد غاية قد حددت سلفاً (أو من ذى قبل) ، فالعمل الفنى إنما يخدم الحياة ، دون أن يفرض علينا أسلوباً خاصاً محدداً فى المعيشة . ولو لم تكن أجزاء الموضوع الفنى مترابطة فيما بينها بطرق متمايزة لأصبحت تلك المهمة التى يضطلع بها الفن (أو تلك الخدمة التى يؤديها) مجرد ضرب من الاستحالة . والمشكلة التى تواجهنا الآن إنما تنحصر فى السؤال التالى : كيف يتسنى لكل جزء أن يكون بمثابة جزء دينامى ؟ أعنى كيف يلعب

دوراً إيجابياً فعالا فى تكوين هذا الضرب الخاص من « الوحدة » أو « الحقيقة الكلية » ؟

وهنا نجد ماكس ايستمان Max Eastman فى كتابه « تذوق الشعر » يحاول أن يكشف لنا عن طبيعة الخبرة الجمالية ، فيستعين بمثال جيد لرجل يعبر النهر على مركب بخارى ، قادماً من مدينة نيويورك (مثلا) . والملاحظ أن بعض الناس حين يقومون بهذه الرحلة ، فإنهم إنما يعدونها مجرد وسيلة يحتملونها للوصول إلى الهدف الذى يبغون بلوغه . ومن هنا فإنهم قد يقضون الرحلة فى مطالعة الصحف ، وقد يكتفون — إذا كانوا كسالى — بالتطلع إلى هذا المبنى أوذاك ، لكى يتعرفوا برج المتروبوليتان أومبنى كريسلر أو مبنى امباير ستيت . . الخ . أما إذا كان الراكب قلقاً أومتلهفاً على الوصول،فإنه قد يعنى بمراقبة معالم الطريق لكى يحكم على مدى اقترابه من الهدف الذى يريد الوصول إليه . وأما إذا كان الراكب حديث عهد بهذه الرحلة ، أو إذاكان يقوم بها للمرة الأولى ، فإنه قد ينظر إلى ما حوله باشتياق وتشوف ، ولكن الحيرة سرعان ما تستبد به حينما يرى تلك الكثرة الهائلة من الموضوعات الممتدة أمام ناظريه . ومثل هذا الشخص لن يرى الكل أوالأجزاء ، وإنما سيكون مثله كمثل الرجل العامى الذى يدخل مصنعاً غير مألوف،حيث يجد نفسه بإزاء آلات عديدة تكرر عملا ميكانياً معقداً . وثمة شخص آخر قد يهتم بالحالة الواقعية ، فيرى حين يتطلع إلى أفق السماء دليلا على عظمة المبانى ، أوشاهداً على قيمة البلاد . أو هو قد يطلق العنان لأفكاره فيفكر فى ازدحام ذلك المركز الصناعى التجارى الكبير . وقد يسترسل مثل هذا الشخص فى تأملاته ، فيرى فى انعدام التخطيط دليلا على اضطراب مجتمع أقيمت كل نظمه على دعامة من الصراع ، بدلا من أن تقام على دعامة من التعاون . وأخيراً قد ينظر إلى المشهد المتألف من المبانى بوصفه أحجاماً لونية وضوئية يرتبط بعضها ببعض ، كما يرتبط أيضاً

بكل من السماء والنهر . وهنا نكون بصدد نظرة جمالية كتلك التى يمكن أن ينظر إليها المصور إلى مثل هذا المشهد .

ولو أننا حاولنا أن نميز الطابع الذى يفصل هذه النظرة الأخيرة عن كل ما عداها من النظرات السابقة لوجدنا أن ما يميزها هو اهتمامنا بالكل الإدراكى perceptual الذى يتألف من مجموع الأجزاء المترابطة . فليس ههنا شكل واحد ، أو مظهر واحد ، أو كيفية واحدة قد انتزع (أو انتزعت) على حدة ، بوصفه (أو بوصفها) وسيلة تعين على الوصول إلى نتيجة خارجية لاحقة نرغب فى بلوغها ، أو بوصفه (بوصفها) علامة على استدلال يمكن استخلاصه . حقاً إن مبنى (امباير ستيت) قد يتعرفه بذاته أو فى ذاته ، ولكن الملاحظ أنه حينما ينظر إلى هذا المبنى لأغراض تصويرية ، فإنه لايراه إلا بوصفه جزءاً لايتجزأ من كل منظم تنظيما إدراكياً . وعندئذ تخضع قيم هذا المبنى وكيفياته المرئية لضرب من التعديل الذى تفرضه عليها الأجزاء الأخرى للمشهد الكلى، كما تجىء هذه أيضاً بدورها فتعدل من القيمة المدركة حسياً لكل جزء من أجزاء ذلك الكل ، وهنا نكون بإزاء « صورة » بالمعنى الفنى لهذه الكلمة.

وقد وصف لنا ماتيس كيف تتحقق عملية التصوير الفنى فقال : « لو أننى وضعت فوق قطعة نظيفة من القماش — على فترات متعاقبة — بقعاً من الأزرق ، والأخضر ، والأحمر ، فإن كل لمسة جديدة أقوم بها لا بد أن يكون من شأنها أن تجعل اللمسات السابقة تفقد شيئاً من قيمتها . ولنفرض مثلا أننى أريد أن أصور غرفة نوم . ولنفترض أننى أرى صوان ملابس . . . إن هذا الصوان يثير لدى إحساساً قوياً باللون الأحمر ، فأضع على القماش ذلك النوع الخاص من الأحمر الذى أرتاح له . وهنا تنشأ العلاقة الخاصة بين هذا اللون الأحمر المعين وبين ذلك اللون الباهت السائد فى قطعة القماش . فإذا ما وضعت إلى جانبه لوناً أخضر ، ثم لوناً أصفر ممثلا به أرضية الغرفة

نشأت علاقات جديدة بين هذين اللونين الأخضر والأصفر ، وبين لون قطعة القماش . ولكن هذه الدرجات اللونية (التونات Tones) المختلفة لابد من أن تجيء فينقص بعضها من تأثير بعض . وعلى ذلك فإنه لمن الضرورى تحقيق ضرب من التوازن بين تلك الدرجات اللونية المختلفة حتى لايهدم بعضها بعضاً . ولاسبيل إلى ضمان قيام مثل هذا التوازن ، اللهم إلا إذا عمدت إلى إدخال ضرب من النظام على أفكارى . وبالتالى فإنه لابد من إقامة العلاقات بين الدرجات اللونية بالطريقة التى تجعل منها علاقات مبنية ، أو مشيدة ، لامجرد علاقات منثورة ، أومتبددة . وهكذا يجيء تأليف جديد من الألوان فيعقب التأليف الأول ويخلع على تصورى الخاص طابعه الكلى »(*) .

ولو أننا نظرنا إلى ما يفعله الفنان هنا لوجدنا أنه لايكاد يختلف — من حيث المبدأ — عما يفعله رب البيت الذى يؤثث إحدى غرف مسكنه ، حينما يراعى عند اختياره وتنظيمه للمناضد ، والكراسى ، والسجاجيد ، والمصابيح ، ولون الجدران ، والمسافات التى تفصل بين اللوحات على الجدران ، ألا يقوم أى تنافر بين هذه كلها ، بل يتكون من مجموعها كل موحد . وإلا فإنه لن يكون ثمة إلا اختلاط أوفوضى أو اضطراب ، وهو اضطراب نلمسه عن طريق الإدراك الحسى نفسه . وهكذا يستحيل على الإبصار أن يكمل ذاته ، بل يجد نفسه مضطراً إلى التشتت على صورة أفعال منفصلة . فيرى المرء هذا ، ثم يرى ذاك ، ومثل هذا التتابع المحض هو بلاشك أعجز من أن يكون سلسلة متماسكة الحلقات . أما حين يتحقق للكتل ضرب من التوازن ، وحين يشيع بين الألوان ضرب من الانسجام ، وحين تتلاقى الخطوط والسطوح بحيث تتقاطع على النحو الملائم ، فهنالك

(*) نقلا عن « ملاحظات مصور » المنشور سنة ١٩٠٨ ، وربما كان فى استطاعتنا فى موضع آخر أن ننعم النظر فيما تتضمنه العبارة القائلة بضرورة « تنظيم الأفكار » (أو إدخال ضرب من النظام عليها)

يصبح الإدراك الحسى متتابعاً متسلسلا بشكل يمكنه من إدراك الكل . ويكون من شأن كل فعل من الأفعال المتلاحقة أن يبنى على ما سبقه وأن يزيد من قوة ما تقدم عليه . وعندئذ لابد من أن يستشعر المرء حتى لأول وهلة إحساساً بالوحدة الكيفية ، وبالتالى فلابد من أن تكون ههنا « صورة » .

وقصارى القول أن « الصورة » ليست وقفاً على تلك الموضوعات التى اصطلحنا على تسميتها باسم الأعمال الفنية ، بل إنه حيثما وجد إدراك حسى لم تصبه البلادة ، ولم يمسسه الانحراف ، فهنالك لابد من أن يكون ثمة نزوع حتمى نحو تنظيم الأحداث والموضوعات بمراعاة مقتضيات الإدراك الحسى التام الموحد . ومعنى هذا أن الصورة هى اللمسة المميزة لكل خبرة تستحق بجدارة اسم الخبرة . والفن — بمعناه النوعى — إنما يحقق بطريقة واعية مقصودة على أكمل صورة سائر الشروط التى تضمن قيام مثل هذه الوحدة . ومن هنا قد يكون فى وسعنا أن نعرف الصورة بأنها العملية التى تضطلع بها القوى حين تحمل خبرة أى حدث ، أوموضوع ، أومشهد ، أو موقف ، نحو نهايتها الخاصة التى تضمن لها تحققاً متكاملا . وإذن فإن الصلة التى تجمع بين الصورة والمادة هى صلة ذاتية باطنية لامجرد علاقة سطحية مفروضة من الخارج . وهذه الصلة التى تحدد مادة أية خبرة تواصل حتى النهاية أوتبلغ أقصى الغاية . وحين تكون المادة ذات طابع مرح ، أو فكاهى ، فإن من المستحيل أن تفرض عليها صورة لا تلائم سوى مادة ذات طابع محزن أوعاطفى . وحين يعبر عن موضوع ما فى قصيدة ، فإن الوزن ، وسرعة الحركة ، والألفاظ المختارة ، والبناء الكلى العام ، سيجعل من الموضوع شيئاً مختلفاً ، كما أن طبيعة اللوحة ستجعل من النسق الكلى للعلاقات اللونية والتجسمية شيئاً آخر مختلفاً كل الاختلاف . ولو تصورنا فى رواية مضحكة (أو ملهاة) رجلا يقوم برص قوالب من الطوب وهو مرتد ملابس السهرة ، لكان وضع هذا الرجل متلائماً مع طبيعة الملهاة ، ولكانت

الصورة فى هذه الحالة مطابقة للمادة . (ولكن هذا الموضوع نفسه لو أقحم على حركة تجربة أخرى مختلفة لجاء إقحامه وبالا عليها) .

وهكذا يتبين لنا أن مشكلة الكشف عن طبيعة الصورة فى صميمها عبارة عن مشكلة اكتشاف الوسائل التى يتحقق عن طريقها اكتمال الخبرة أو تمام التجربة . وحين تتهيأ لنا معرفة تلك الوسائل، فإننا نكون قد عرفنا ماهية الصورة . ولئن كان من الحق أن لكل مادة صورتها الخاصة ، بمعنى أنها فى صميمها فردية إلا أن هناك شروطاً عامة متضمنة فى الترقى المنتظم لأى موضوع يستهدف بلوغ مرحلة الكمال أو التمام ، مادام الإدراك الموحد لا يتم إلا حين تتحقق هذه الشروط.

ولقد أوردنا فى تضاعيف ما أسلفنا بعض الشروط اللازمة لقيام الصورة ، ونعود هنا فنقرر أنه لا يمكن أن تكون ثمة حركة نتجه فيها نحو النهاية المنجزة (أو المكملة) اللهم إلا إذا كان هناك تجمع تدريجى للقيم ، أى ثمرة أونتيجة ذات صبغة تراكمية ، ولاقيام لمثل هذه النتيجة اللهم إلا إذا تمت المحافظة على القيمة التى سبق تحصيلها . وفضلا عن ذلك فإنه لاسبيل إلى ضمان قيام الاستمرار المنشود اللهم إلا إذا تهيأ للخبرة المتجمعة أن تولد ضرباً من الترقب واستباق الحل . والتجمع هو فى الوقت نفسه ضرب من التأهب، كما هو الشأن فى كل مرحلة من مراحل نمو الجنين الحى ، فالشىء الذى يستمر على قيد البقاء إنما هو الشىء الذى تم الوصول إليه ، وإلا لكان ثمة توقف أو تصدع . وهذا هو السبب فى أن عملية الإنجاز (أو التحقيق) هى بطبيعتها عملية نسبية ؛ بمعنى أنها لا تحدث فى نقطة معينة مرة واحدة وإلى الأبد ، بل هى متواترة متكررة الوقوع **recurrent** . وقد تجىء الوقفات الإيقاعية فتستبق الغاية النهائية على حين أن هذه الغاية نفسها لا تعد نهائية إلا بطريقة خارجية محضة . وآية ذلك أننا حين نفرغ من قراءة قصيدة ، أو رواية ، أو من مشاهدة لوحة ، فإن التأثير الذى تخلفه فينا

تلك القراءة أو المشاهدة سرعان ما يمتد نحو خبراتنا اللاحقة ، حتى ولو لم يكن ذلك إلا بطريقة لاشعورية .

وإذن فإن المميزات التي أوردنا ذكرها ، ألا وهي : الاستمرار ، والتجمع ، والحفظ ، والتوتر ، والاستباق ، هي بمثابة شروط صورية لكل صورة جمالية . وربما كان عامل المقاومة من العوامل الجديرة باهتمام خاص في هذا الصدد . وذلك أنه لولا التوتر الباطني لكان ثمة اندفاع سهل نحو هدف مباشر بطريقة فورية ، ولما كان ثمة شيء يمكن أن نسميه باسم التطور أو التحقق . ووجود المقاومة هو الذي يحدد موضع العقل (أو الذكاء) في إنتاج أي عمل فني أو موضوع جمالي . والمصاعب التي لابد من التغلب عليها توطئة لتحقيق التكيف التبادلي الملائم للأجزاء ، إنما تكون ما نسميه في مضمار الإنتاج الذهني باسم «المشكلات» . وكما هي الحال في النشاط المتعلق بالمسائل التي يغلب عليها الطابع العقلي ، لابد للعناصر التي تكون المشكلة أن تحول إلى واسطة أو وسائط تستخدم لحلها . ومعنى هذا أنه لاسبيل إلى إغفال تلك العناصر . ولكن الملاحظ في الفن أن المقاومة التي يلقاها الفنان تدخل في صميم عمله بطريقة مباشرة أكثر مما تدخل في مضمار العلم . ولابد للمتذوق – مثله في ذلك كمثل الفنان – من أن يعمل على إدراك المشكلات وملاقاتها ، والتغلب عليها ، وإلا كانت عملية التذوق الفني أو التقدير الجمالي مجرد ظاهرة عابرة تغلب عليها الصبغة العاطفية . والواقع أنه لكي يتسنى للمرء أن يدرك إدراكاً جمالياً، فإنه لابد من أن يعيد تكوين خبراته السابقة حتى يمكنها أن تندمج اندماجاً تكاملياً في نمط جديد . ومعنى هذا أنه ليس في وسعه أن يطرد خبراته السابقة ، كما أنه ليس في وسعه أن يتمسك بها على نحو ما كانت تماماً في الماضي.

والحق أن أي تحديد سابق لغاية الإنتاج (أو ثمرة العمل الفني) سواء من جانب الفنان أو من جانب المتأمل ، لن يكون من شأنه سوى أن يجعل

من العمل الفنى مجرد ناتج ميكانيكى أو أكاديمى . وفى مثل هذه الحالات لن تكون العمليات التى يتم عن طريقها الوصول إلى الموضوع النهائى أو إلى الإدراك الجمالى ، وسائط حقيقية تنحو جميعها نحو بناء خبرة مكتملة . وإنما سيكون الطابع الغالب على التجربة فى هذه الحالة هو طابع ورق الشمع (المستعمل فى الطباعة) وإن كان النسخ هنا لا يتم عن موضوع مادى ، بل عن موضوع قائم فى الذهن . ولو أننا قلنا: إن الفنان لا يهتم بمعرفة الطريقة التى ينتج بها عمله الفنى ، لكان قولنا هذا مجانباً للصواب تماماً . ولكن الحقيقة أن الفنان لايحرص على النتيجة النهائية إلا من حيث هى تكميل لما تقدم عليها ، لا بسبب مطابقتها أو عدم مطابقتها لخطة جاهزة أو مشروع معد من ذى قبل . والفنان مستعد دائماً لأن يدع النتيجة المحصلة رهناً بملاءمة الواسطة ، أو كفاية الوسيلة التى تصدر عن تلك النتيجة وتجىء فتلخصها . وإذن فإن مثل الفنان كمثل الباحث العلمى ، من حيث إنه يدع موضوع إدراكه بما يجىء معه من مشكلات ، هو الذى يحدد النتيجة أويفصل فى الأمر ، بدلا من أن يصر على ضرورة تطابق الموضوع مع نتيجة محددة سلفاً .

والمرحلة التكميلية (أو الإنجازية) من مراحل التجربة — وهى مرحلة متوسطة ونهائية فى الوقت نفسه — تقدم دائماً شيئاً جديداً . والإعجاب إنما ينطوى دائماً على عنصر « تعجب » وكما قال أحد كتاب عصر النهضة : « إنه ليس ثمة جمال ممتاز لاينطوى فى تناسبه على شىء من الغرابة » . والواقع أن ثمة تحولا غير متوقع ، تحولا لايستطيع الفنان نفسه أن يتنبأ به على وجه التحديد ، يمكن أن يعد بمثابة الشرط الضرورى لاتصاف العمل الفنى بطابع التوفيق أو النجاح لأنه هو الذى ينقذ هذا العمل من كل صبغة آلية ميكانيكية وهو الذى يخلع عليه تلقائية الشىء غير المتعمد فلايبدو العمل مجرد ثمرة من ثمرات الحساب أو التقدير العددى . والمصور والشاعر — مثلهما فى ذلك كمثل الباحث العلمى — يعرفان مباهج الكشف . أما أولئك الذين يواصلون

عملهم بوصفه برهاناً على قضية متصورة من قبل فهؤلاء قد يستشعرون لذات النجاح الأنانى،ولكنهم لن يحسوا بالغبطة التى ينطوى عليها تحقيق الخبرة لذاتها (لا لأى غرض آخر) . وفى هذه الحالة الأخيرة يتعلم الأفراد عن طريق عملهم نفسه – كلما أوغلوا فيه – كيف يرون ويستشعرون مالم يكن بادئ ذى بدء جزءا من خطتهم الأصلية أو مقصدهم الأصلى .

والمرحلة الإنجازية (أو التحقيقية) consummatory هى مرحلة متواترة متكررة الوقوع خلال عملية أداء العمل الفنى ، بحيث إننا لو نظرنا إلى الخبرة المرتبطة بأى عمل فنى عظيم لوجدنا أن مواضع وقوعها تتغير بتغير الملاحظات المتعاقبة الموجهة إليها ، وهذه الحقيقة هى الكفيلة بإقامة سد منيع بين الإنتاج الآلى والاستعمال الميكانيكى من جهة ، وبين الإبداع الفنى والإدراك الجمالى من جهة أخرى . فى الحالة الأولى لا تكون هناك غايات إلى أن يتم بلوغ الغاية النهائية ، والعمل هنا يستحيل إلى كد فى حين يتخذ الإنتاج طابع العناء أو الكدح . وأما فى الحالة الثانية،فإنه ليس ثمة حد نهائى لعملية تقدير العمل الفنى لأن هذه العملية متصلة وبالتالى فهى أداتية instrumental ونهائية معاً ، والذين ينكرون هذه الحقيقة يقصرون دلالة لفظ « أداتى » على عملية المساهمة فى تحقيق ضرب من التأثير الضيق والفعالية الوضيعة . ولكنهم يعترفون بهذه الحقيقة حينما لايطلق عليها اسم بعينه . وهذا سنتيانا مثلا يتحدث عن « تأمل الطبيعة وكيف أنه يقتادنا إلى إيمان حى عميق بالمثل الأعلى » . وهذا القول يصدق فى نظره على الفن كما يصدق على الطبيعة ، فهو يظهرنا على أن العمل الفنى يمارس وظيفة أداتية . والفن إنما يحملنا على تكوين نظرة جديدة (أو اتخاذ موقف مجدد) نحو ظروف الخبرة العادية ومقتضياتها ، وليس من شأن الفعل (بمعنى العمل) الذى يقوم به الموضوع الفنى أنه ينقطع حينما يتوقف الفعل المباشر للإدراك الحسى بل هو يظل يعمل فى مسالك غير مباشرة ، والحق أن الأشخاص الذين

يجزعون لاستعمال كلمة « أداتى » حينما نكون بصدد الفن ،كثيراً ما يمجدون الفن ، لأنه — على وجه التحديد — يسبب لنا حالات دائمة من السكينة والانتعاش ، ويكفل لبصرنا ضرباً جديداً من التربية أو التهذيب . والإشكال هنا هو مجرد إشكال لفظى . فإن مثل هؤلاء الأشخاص قد درجوا على ربط الكلمة بأدوات تحقق غايات ضيقة . كالمظلة التى هى مجرد أداة للوقاية من المطر ، والآلة الحاصدة التى هى مجرد أداة لجمع الحبوب .

إن ثمة سمات قد تبدو لأول وهلة خارجية دخيلة ، ولكنها فى الواقع داخلة فى صميم الصبغة التعبيرية للتجربة ، بدليل أنها تساعد على تطور تلك التجربة أو ترقيها ، فتخلع عليها طابع الإشباع الخاص المميز لكل تحقق فعال . وهذه الحقيقة تصدق — مثلا — بالنسبة إلى المهارة غير الاعتيادية والاقتصاد فى استعمال الوسائل حينما تندمج هاتان الخاصيتان فى صميم العمل القائم بالفعل . وعندئذ تكون المهارة موضعا للإعجاب ، لابوصفها جزءاً من الجهاز المادى الخارجى الذى يملكه الفنان ، بل بوصفها تعبيراً متزايد القوة ينتسب إلى الموضوع نفسه ، ذلك أن المهارة هنا إنما تسهل مهمة مواصلة تلك العملية (الفنية) المستمرة من أجل الانتهاء بها إلى نتيجتها الدقيقة المحددة . فهى ليست مجرد خاصية تميز المنتج ، بل هى أيضاً خاصية تميز الناتج ، نظراً لأنها تدخل فى تكوين الصورة . والحال هنا كالحال بالنسبة إلى الكلب السلوقى ، فإن رشاقته ليست مجرد خاصية يملكها هذا الحيوان كشىء خارج عن حركاته ، بل هى سمة تميز الحركات التى يقوم بها .

والملاحظ أيضاً أن الغلاء أو النفاسة Costliness — كما بين لنا سنتيانا — هى عنصر من عناصر التعبير ، وإن كانت النفاسة هنا لا تمت بأدنى صلة إلى التفاخر المبتذل بالتحصل على القوة . والندرة هى من العوامل التى تزيد من شدة التعبير ، سواء أكانت الندرة هنا مظهراً من مظاهر التحقق الفذ لجهد رفيق طويل الباع ، أم كانت سمة من سمات ذلك الجو

النائى الساحر الذى ينقلنا إلى أساليب من الحياة لا عهد لنا بها تقريباً من قبل . ومثل هذه النماذج من الغلاء أو النفاسة ، إنما تمثل جزءاً من الصورة لأنها تشبه سائر العوامل المنطوية على معانى الجدة وعدم التوقع ، من حيث إنها تساعد على بناء تجربة أصيلة فريدة فى نوعها . وقد يكون للشىء المألوف نفسه مثل هذا التأثير . وهناك كثيرون يشتركون مع « شارلز لام » Charles Lamb فى الإحساس بسحر « العائلى » domestic إحساساً عميقاً فذاً . ولكن هؤلاء يمجدون تلك الظاهرة العائلية ويحتفظون بذلك الشىء المألوف بدلا من أن يقتصروا على ترديد صوره (أوصورها) فى تماثيل هشة صغيرة من الشمع . وهكذا يتخذ القديم طابعاً جديداً يتم عن طريقه إنقاذ معنى العادى (أو المألوف) من النسيان الذى طالما تسببت فيه العادة أو العرف . وربما كانت الأناقة أيضاً جزءاً من الصورة لأنها تميز العمل حينما يكون تقدم الموضوع فى حركته المتصلة نحو الخاتمة (أو النتيجة) تقدما يتسم بضرب من المنطق الحتمى الذى لا مناص منه .

وقد درجت العادة على إرجاع بعض السمات التى أتينا بذكرها إلى الصنعة أو التكنيك بدلا من ردها إلى الصورة . وهذه النسبة صحيحة حينما ترد الصفات التى نحن بصددها إلى الفنان ، لا إلى عمله الفنى . والواقع أن ثمة صنعة technique يمكن اعتبارها دخيلة أو متطفلة ، كما هو الشأن بالنسبة إلى ضروب التنميق اللفظى التى قد نلقاها لدى بعض أساتذة صناعة الكتابة . وحينما تجىء صفات المهارة والاقتصاد ، فتثير فى أذهاننا ، أو توحى إلينا بصاحبها ، فإنها فى هذه الحالة إنما تنأى بنا عن العمل نفسه . ومعنى هذا أن سمات العمل الذى يوحى إلينا بمهارة منتجة هى سمات داخلة فى العمل ، ولكنها ليست منه . والباعث على النظر إلى هذه السمات على أنها ليست من صميم العمل ، إنما هو — على وجه التحديد — الجانب السلبى من النقطة التى نحن بصددها . وآية ذلك أنه لا موضع لهذه السمات فى عملية

تكوين الخبرة المترقية الموحدة ، فضلا عن أنها لاتعمل كقوى باطنية تفضى بالموضوع الذى هى منه بمثابة جزء معترف به إلى مرحلة الإنجاز ، أو الإتمام ، أو الاكتمال . وإذن فإن مثل هذه السمات هى أشبه ما تكون بالعناصر الفائضة ، أو الزائدة عن الحاجة . ولئن كانت الصنعة (أو التكنيك) لا تختلط بالصورة تماماً . إلا أنها ليست مستقلة عنها برمتها . والأدنى إلى الصواب أن يقال : إن الصنعة هى المهارة التى تعالج بها العناصر المكونة للصورة . أما فيما عدا ذلك فإن الصنعة لن تكون إلا مجرد زخرفة فارغة ، أومجرد براعة منفصلة عن كل تعبير .

وتبعاً لذلك فإن ضروب التقدم الهامة التى تحدث فى مضمار الصناعة أو (التكنيك) إنما ترتبط بالجهود المبذولة لحل مشكلات ليست فى صميمها تكنيكية ولكنها تنشأ عن الحاجة إلى ألوان جديدة من الخبرة . وهذا القول يصدق على الفنون الجمالية كما يصدق على الفنون التطبيقية (أوالتكنولوجية) ، وهناك تحسينات فى التكنيك لايتجاوز نطاقها بأى حال مهمة إدخال بعض الإصلاحات على نموذج قديم من نماذج العربات . ولكن مثل هذه التحسينات ضئيلة الشأن أوقليلة الأهمية بالقياس إلى التغير الشامل الذى طرأ على التكنيك حين تم الانتقال من القاطرة إلى السيارة استجابة لبعض الحاجات الاجتماعية التى كانت تستلزم النقل السريع تحت إشراف شخصى ، وهو ما لم يكن فى وسع قطار السكة الحديدية أن يقوم به . ولو أننا نظرنا إلى التطورات التى اختلفت على الضروب الأساسية لصنعة التصوير خلال عصر النهضة وابتداء منه ، لوجدنا أن هذه التطورات قد ارتبطت بالجهود التى بذلت لحل مشكلات نشأت عن التجربة المعبر عنها فى التصوير ، لاعن صناعة التصوير نفسها .

وقد كانت المشكلة الأولى التى واجهت فن التصوير هى الانتقال من رسم المعالم أو الحدود المحيطة بالأشكال (Contours بطريقة فسيفسائية

مسطحة إلى إبراز الأبعاد الثلاثة لشتى الأشكال . ولو لم يكن هناك ما يوجب مثل هذا التغير ، قبل أن يتسع نطاق التجربة ، بحيث يتطلب التعبير عن شيء أكثر من مجرد الترجمة التزيينية عن بعض الموضوعات الدينية التي كانت محددة من قبل السلطة الدينية . وليس من شك فى أن التقليد الذى درج على التصوير « المسطح » لا يقل – فى موضعه الخاص – صلاحية عن أى تقليد آخر ، كما أن الطريقة الصينية فى رسم المنظور لاتقل كمالا – من بعض الوجوه – عن فن التصوير الغربى . أما القوة التى أحدثت هذا التغير فى فى التكنيك (أو الصنعة) فقد كانت هى نمو النزعة الطبيعية فى التجربة خارج نطاق الفن . وهذا العامل نفسه هو الذى أدى إلى حدوث التغير الثانى الكبير فى مضمار فن التصوير حينما اهتم المصورون بالعمل على استخدام وسائل فعالة لتسجيل المنظور الجوى (أو الهوائى) وتمثيل الضوء أو (النور) . ثم كان التطور الثالث فى عالم التكنيك حينما عمد أهل مدرسة البندقية إلى استخدام اللون لإحداث تأثيرات مماثلة لما كانت المدارس الأخرى – خصوصاً مدرسة فلورنسا – قد حققته عن طريق الالتجاء إلى الخط المنحوت (أو النحتى) sculpturesque line وهذا التغير الأخير إنما يدلنا على أن القيم قد خضعت لانقلاب شامل فاكتسبت طابعاً دنيوياً عامياً ، وأصبحت غاية مطلبها أن تمجد ما فى التجربة من عناصر فخمة فاخرة ، وأخرى دمثة رقيقـة .

ومع ذلك فإننا لسنا هنا بمعرض الحديث عن تاريخ فن من الفنون ، بل نحن بصدد بيان الصلات الوظيفية التى تجمع بين التكنيك والصورة التعبيرية . والدليل على وجود ترابط وثيق بين التكنيك الحقيقى وبين الحاجة إلى التعبير عن بعض الألوان الخاصة من الخبرة إنما هو هذه المراحل الثلاث التى يقترن بها فى العادة ظهور أى تكنيك جديد . ففى المرحلة الأولى يكون

هناك تجريب من جانب الفنانين ، مع مبالغة ملحوظة فى إظهار العامل الذى طبق عليه التكنيك الجديد . ولعل من هذا القبيل مثلا ما حدث على يد مانتجنا(*) Mantegna حينما استخدم الخط لتحديد التعرف على قيمة الدائرى . أو ما قام به الانطباعيون النموذجيون فى مضمار التأثيرات الضوئية . أما فيما يتعلق بالجمهور ، فإننا نجد من جانبه استهجاناً عاماً للغرض الذى ترمى إليه كل هذه المغامرات الفنية والموضوع الذى تنطوى عليه . أما فى المرحلة التالية، فإن آثار المنهج الجديد لا تلبث أن تستوعب ، حتى إذا تأتى لها أن تكتسب صبغة طبيعية استطاعت أن تدخل بعض التعديلات على التقليد القديم . وفى هذه الفترة تستقر المقاصد الجديدة ، وتكتسب الصنعة الجديدة صبغة شرعية بوصفها «كلاسيكية» فتصبح لها مكانة تظل مقترنة بها حتى فى فترات لاحقة . ثم تجىء مرحلة ثالثة تتم فى التسليم بالسمات الخاصة لتكنيك أساتذة المرحلة المتزنة فتستخدم كنماذج للتقليد ، وتصبح غايات فى ذاتها . وهذا ما حدث مثلا فى أواخر القرن السابع عشر حينما ظهرت المبالغة فى استخدام الحركة الدرامية التى كانت سمة من سمات تتيان Titian وبصورة أظهر تنتورتو Tintoretto وذلك عن طريق الاستعانة بالضوء والظل على وجه الخصوص،فاكتسبت هذه الطريقة طابعاً مسرحياً ، ومن هنا فقد كان من نتائج المحاولات التى قام بها كل من جويرشينو Guercino وكارفادجيو Caravaggis وفتى Feti وكارتشى Carracci وريبيرا Ribera من أجل رسم الحركة بطريقة درامية أن أصبح فن التصوير عبارة عن لوحات مصطنعة متكلفة ، فكانت محاولاتهم هى الإخفاق بعينه . والملاحظ فى هذه المرحلة الثالثة (وهى المرحلة التى تتعقب آثار العمل الإبداعى بعد أن أصبح معترفاً به من الجميع) أن التكنيك مستعار مستجلب دون أن تكون

(*) مانتجنا (١٤٣١ – ١٥٠٨) مصور وحفار إيطالى ولد بمدينة بادوا وزين كنيستها المشهورة باسم الأغسطيين les Augustins وهو مصور واقعى يمتاز فنه بالقـوة .

له أدنى صلة بالتجربة الملحة التى عملت على ظهوره فى أول الأمر . وهذا هو السبب فى أن النتيجة التى تصل إليها هى نتيجة أكاديمية توفيقية .

وقد سبق لنا أن قررنا أن الصناعة (أو المهارة اليدوية) ليست هى ما نعنيه بالفن ، ونستطيع الآن أن نضيف إلى ما أسلفنا نقطة هامة طالما أغفلها الباحثون ، ألا وهى النسبية التامة للصنعة ، أو التكنيك بالقياس إلى الصورة فى الفن . ولم يكن انعدام المهارة هو الذى خلع على النحت القوطى القديم صورته الخاصة ، أو هو الذى أضفى على اللوحات الصينية طريقتها الخاصة فى رسم المنظور . وإنما الملاحظ أن الفنانين حين استخدموا ماكان بين أيديهم من وسائل تكنيكية، فإنهم قد استطاعوا أن يقولوا ماكان ميسراً لهم أن يقولوه على نحو أفضل مما لو كانوا قد استعانوا بتكنيك آخر . وما نعده نحن اليوم من قبيل السذاجة الساحرة **charming naivete** لم يكن بالنسبة إليهم سوى منهج بسيط مباشر للتعبير عن الموضوع المشعور به . ولهذا السبب فإنه وإن لم يكن هناك استمرار فى التكرار (أو التقليد) فى أى فن جمالى ، إلا أنه ليس هناك أيضاً بالضرورة تقدم . ولن يكون فى الإمكان يوماً أن يقوم فن يعادل النحت اليونانى فى مضماره الخاص ، فإن ثورفالدسن(*) لايدانى فيدياس بحال . وسيظل ما حققه مصورو مدرسة البندقية عملا فذاً لا يجارى . أما التقليد الحديث لمعمار الكاتدرائية القوطية فإنه يفتقر دائماً إلى الطابع المميز الأصيل . والذى يحدث فى مضمار الحركات الفنية، هو أن تظهر عناصر جديدة من الخبرة تتطلب التعبير فتكون منطوية فى صميم تعبيرها على صور جديدة وأساليب تكنيكية مبتكرة . ولقد عاد مانيه القهقرى فى الزمان لكى يضمن لعمل فرشاته ضرباً من التحقق

---

(١) ثورفالدسن Thorwaldsen (١٧٧٩ - ١٨٤٤) مثال دانمركى ولد بمدينة كوبنهاجن وهو صاحب الكثير من الرسومات المحفورة bas—reliefs التزيينية ولعل اشهرها «أسد لوسرن» Le Lion de Lucerne . (المترجم)

أو الاكتمال، ولكن ارتداده إلى الماضى لم يكن مجرد نقل أو تقليد لصنعة قديمة (أو تكنيك قديم).

ولسنا نجد دليلا على نسبية الصنعة بالقياس إلى الصورة خيراً من ذلك الذى نجده لدى شكسبير . فبعد أن تدعمت أركان شهرته باعتباره فناناً كبيراً وأديباً عالمياً ، ظن بعض النقاد أنه من الضرورى لهم أن ينسبوا تلك العظمة الفنية إلى كل إنتاجه . وتبعاً لذلك فقد راحوا يبنون نظريات فى الصورة الأدبية بالاستناد إلى دعامة من الوسائل التكنيكية الخاصة . ولكنهم لم يلبثوا أن أصيبوا بصدمة بالغة حينما أظهرتهم المعرفة العلمية الدقيقة على أن الكثير من المواضع التى طالما أثنوا عليها قد استعيرت من تقاليد العهد المعروف باسم « عهد البزابيث » . وكانت النتيجة بالنسبة إلى أولئك الذين طالما وحدوا بين الصنعة (التكنيك) والصورة أنهم وجدوا أنفسهم مضطرين إلى أن ينقصوا من عظمة شكسبير . ولكن الصورة الجوهرية لعمل شكسبير قد ظلت مع ذلك على ما كانت عليه دائماً من قبل ، دون أن تتأثر فى كثير أو قليل بتلك الاقتباسات الموضعية . وكل اعتبار نقيمه لبعض الجوانب الخاصة من صنعته ليس من شأنه فى الواقع سوى أن يعيننا على تركيز انتباهنا فى المواضع الهامة أو النواحى الخطيرة من فنه .

ولسنا نبالغ حين نقرر نسبية التكنيك technique ، فإن الصنعة لتتغير لأقل تغير يصيب الظروف الخارجية حتى ولو كانت هذه الظروف لا تكاد تمت بصلة إلى العمل الفنى نفسه ، كما هى الحال مثلا حين يجىء اكتشاف جديد فى علم الكيميا فيؤثر فى صناعة الأصباغ اللونية . أما التغيرات الخطيرة فهى تلك التى تؤثر فى الصورة نفسها بمعناها الجمالى . وكثيراً ما يتغاضى بعض الباحثين عن نسبية التكنيك بالقياس إلى الوسائل أو الأدوات . ولكن هذه النسبية تصبح هامة حينما تكون الأداة الجديدة علامة على حدوث تغير فى الحضارة ، أعنى فى صميم العناصر (أو المواد) المراد التعبير عنها .

وقد عمل على تحديد طبيعة صناعة الأوانى الخزفية قديماً (إلى حد كبير) تلك العجلة التى كان الخزافون يستعينون بها فى صناعتهم . كذلك تعتبر السجاجيد والأغطية مدينة بالجانب الأكبر من رسمها الهندسى لطبيعة آلة النسيج نفسها . ومن هنا قد يصح أن نقول: إن مثل هذه الأمور لهى فى ذاتها أشبه ما تكون بالتكوين الجسمى للفنان ، وكلنا يعرف كيف كان سيزان يتمنى لو كانت له عضلات مانيه . ولكن من شأن هذه الأمور أن تصبح شيئاً أكثر من مجرد اهتمام بالأثريات القديمة ، حينما ترتبط بتغير فى الحضارة أو التجربة . ولو أننا نظرنا إلى صنعة أولئك الذين رسموا من قديم الزمان على الكهوف والجدران ، أو الذين حفروا على العظام ، لوجدنا أن هذه الصنعة إنما كانت تخدم غرضاً قدمته الظروف ، أوفرضته طبائع الأحوال . فالفنانون قد استعملوا دائماً ، وهم سيستعملون دائماً شتى الوسائل التكنيكية على اختلاف أنواعها .

وهناك من جهة أخرى ميل سائد لدى بعض النقاد العادين إلى قصر التجريب على العلماء فى المعمل . ولكن من الملاحظ مع ذلك أن من السمات الجوهرية للفنان أنه يولد « مجرِّباً » وبدون هذه السمة (أو الخاصة) يصبح الفنان مجرد أكاديمى ، سواء أكان أكاديمياً فقيراً أم أكاديمياً بارعاً . وإذا كان الفنان ملزماً بأن يكون مجرباً ، فذلك لأن عليه أن يعبر عن خبرة ذات طابع فردى عميق ، مستخدماً وسائط ومواد هى فى صميمها ملك للعالم العام المشترك . ولا سبيل إلى حل هذه المشكلة مرة واحدة وإلى الأبد ، فإنه لابد من مواجهتها وحلها فى كل عمل جديد نضطلع به . ولو لم يكن الأمر كذلك لكان على الفنان أن يكرر نفسه دائماً أبداً ، وبالتالى لأصبح الفنان — من الناحية الجمالية — فى عداد الأموات ! ولكن لما كان الفنان إنما يعمل بطريقة تجريبية، فإنه لهذا السبب (ولهذا السبب وحده) يفتح آفاقاً جديدة من الخبرة ويكشف عن مظاهر جديدة وكيفيات لاعهد لنا بها ، فى صميم المشاهد المألوفة والموضوعات العادية .

ولو أننا استعملنا كلمة « مخاطر » (أو مغامر) بدلا من كلمة « تجريبى » (أو مجرب) لكان هناك احتمال كبير فى أن يلقى تعبيرنا قبولا عاماً ، مما يظهرنا على مدى قوة الكلمات ، ولما كان الفنان من عشاق الخبرة الصافية أو التجربة الصرفة ، فليس بدعاً أن نراه يعرض عن الموضوعات المستهلكة وينصرف عن الظواهر المشبعة ، لكى يبحث دائماً عن الجوانب النامية للأشياء وينشد باستمرار تلك المظاهر المتفتحة من الموضوعات . والواقع أن الفنان بطبيعة الحال لايمكن أن يقنع بما يجده ثابتاً أومقرراً ، مثله فى ذلك كمثل المكتشف الجغرافى ، أو الباحث العلمى . وحتى لو نظرنا إلى « الظاهرة الكلاسيكية » لوجدنا أنها عند ظهورها للمرة الأولى كانت تحمل طابع « المخاطرة » ، وهذه الحقيقة نفسها طالما كانت موضع إهمال أوتجاهل من جانب الكلاسيكيين فى ثورتهم ضد الرومانتيكيين الذين أرادوا أن يعملوا على إظهار قيم جديدة دون أن تكون بين أيديهم فى الغالب الوسائل اللازمة لخلق تلك القيم . وإذا كان ثمة أشياء نعدها نحن الآن كلاسيكية ، فليس ذلك لانعدام عنصر المخاطرة فيها ، بل بالأحرى لاكتماله . وحسبنا أن نلقى نظرة على الشخص الذى يدرك إدراكاً جمالياً ،ويستمتع استمتاعاً فنياً لكى نتحقق من أن لديه باستمرار إحساساً بالمخاطرة حتى حين يقرأ أى عمل كلاسيكى ، مثله فى ذلك كمثل كيتس حين كان يطالع « هوميروس » لشابمان Chapman .

ولو شئنا أن ندرس الصورة دراسة عينية ، لكان علينا أن ندرسها فى علاقتها بالأعمال الفنية الواقعية . وليس فى الإمكان — بطبيعة الحال — أن نستعرض هذه الأعمال فى كتاب مكرس للنظرية الجمالية . ولكن أحداً لا يستطيع أن يوافق على الاستغراق فى العمل الفنى إلى حد استبعاد كل تحليل . وإنما لابد من أن يكون ثمة إيقاع أوتناوب بين الخضوع أو الاستسلام للعمل الفنى من جهة ، وبين تأمله أو أعماله الفكرية من جهة أخرى . فنحن مضطرون

إلى أن نوقف انقيادنا للموضوع واستسلامنا له لكى نسائل أنفسنا إلى أين يقتادنا ، وعلى أى نحو يقتادنا (إلى هنالك) . وتبعاً لذلك فإننا لابد من أن نجد أنفسنا ملزمين إلى حد ما — بأن نعنى بالوقوف على الشروط الصورية لأية صورة عينية ملموسة . والحق أنه قد سبق لنا فيما تقدم أن أشرنا إلى شروط الصورة حين تحدثنا عن صفات التجمع والتوتر والاستبقاء والاستباق ، والتحقق ، بوصفها السمات الصورية ، أو الميزات الشكلية لكل تجربة جمالية . ولو أننا أنعمنا النظر فى الشخص الذى ينكص على عقبيه أمام العمل الفنى حتى يتحامى بنفسه عن التأثير المغناطيسى (الجذاب) لانطباعه الكيفى العام ، لوجدنا أن هذا الشخص لم يستخدم بطبيعة الحال أمثال هذه الكلمات ، كما أنه لن يشعر شعوراً صريحاً واضحاً بما تشير إليه هذه الكلمات من أشياء ، ولكن السمات التى سيتميزها هذا الشخص باعتبارها مصدراً لتأثير العمل الفنى عليه لن تخرج فى نهاية الأمر عن حملة شروط الصورة التى أتينا على ذكرها فيما تقدم .

وما يجىء عادة فى المحل الأول إنما هو الانطباع العام الذى يغمرنا كما قد يحدث أحياناً حينما تأخذ بمجامع قلوبنا على حين فجأة روعة المنظر الطبيعى ، أو حينما يستولى علينا شعور عجيب عندما تطأ أقدامنا عتبة كاتدرائية يمتزج فيها الضوء المعتم والبخور العطر والزجاج المصبوغ والنسب الضخمة الهائلة ، فيتكون من هذه جميعاً كل موحد لاسبيل إلى تميزه ، وكثيراً ما نتحدث عن بعض اللوحات فنقول عنها — بحق — إنها تروعنا ، أو تصدمنا ، أو تنتزع دهشتنا . وليس من شك أن ثمة تأثيراً أوصدمة تسبق كل تعرف دقيق على موضوع اللوحة (أو ماتدورحوله) . وقد وصف لنا المصور ، دلاكروا هذه المرحلة الأولية السابقة على كل تحليل فقال : « إنك قبل أن تعرف ما تمثله اللوحة ، لابد من أن تجد نفسك مأخوذاً بما تنطوى عليه من توافق سحرى » . وهذا التأثير إنما يكون واضحاً بصفة خاصة بالنسبة

إلى الغالبية العظمى من الناس فى مضمار الموسيقى . ومن هنا فقد درجت العادة على وصف أى انطباع مباشر يتركه فى نفوسنا أى تأليف منسجم فى أى فن من الفنون بأنه يمثل الكيفية الموسيقية لذلك الفن .

وليس يكفى – مع ذلك – أن يقال: إنه من المستحيل الامتداد بهذه المرحلة الخاصة من مراحل الخبرة الجمالية إلى غير ما حد ، وإنما يجب أن يضاف إلى ذلك أيضاً أن هذه الإطالة لن تكون من المصلحة فى شىء . والواقع أن الضمان الوحيد لبقاء هذا التأثير المباشر للعمل الفنى فى مستوى رفيع إنما يكون بتعميق درجة الثقافة الفنية التى يتمتع بها صاحب الخبرة الجمالية . وكثيراً ما يكون تأثير العمل الفنى فينا نتيجة لوسائل رخيصة استخدمها الفنان فى تزويق المادة . وليس أمامنا من سبيل للعلو على هذا المستوى من أجل الوصول إلى مستوى الضمان الحقيقى للفضل أو الاستحقاق اللهم إلا بالالتجاء إلى فترات من التمييز الحصيف ، وإن الامتياز فى الإنتاج لهو وثيق الصلة بعملية التمييز discrimination .

ولئن كان لكل من التأثير المباشر الأصلى والتمييز النقدى اللاحق حقوقهما المتعادلة كل بحسب ما تقتضيه طبيعة ترقيته التام فى مجاله الخاص ، إلا أن من واجبنا ألا ننسى أبداً أنه لابد من أن يجىء الانطباع المباشر غير المتعقل فى المحل الأول . والحال هنا كالحال بالنسبة إلى الرياح ، فإن من طبيعة الرياح أن تهب حيثما شاءت ! وحتى حينما نكون بإزاء موضوع واحد بعينه فإن رياح الفن تقبل أحياناً وتمتنع أحياناً أخرى . وليس فى وسعنا أن نقهرها أو أن نكرهها ، فإنها إذا أصرت على ألا تجىء كان من خطل الرأى أن يحاول المرء – عن طريق الفعل المباشر – أن يسترجع النشوة الأولى الرقيقة . وربما كانت نقطة البداية فى الفهم الجمالى هى أن يستبقى المرء هذه الخبرات الشخصية ، وأن يعمل على تنميتها وتهذيبها ؛ ذلك أننا إذا تعهدنا هذه الخبرات بالرعاية والنماء ، فإنها لن تلبث أن تتحول جميعها – فى خاتمة

المطاف – إلى ضرب من التميز . والنتيجة أو الفائدة التي تعود علينا من وراء التميز، هي أننا لن نلبث أن نتحقق من أن الشيء الجزئي الخاص الذي كنا بصدده لم يكن أهلا لأن يولد في نفوسنا ذلك الانجذاب السحري ، وأن هذه الحالة الأخيرة في الواقع قد تسببت عن عوامل عرضية دخيلة على الموضوع نفسه . ولكن هذه النتيجة نفسها هي بمثابة عامل فعال يسهم في دعم تربيتنا الأخلاقية، فيسمو بالانطباع المباشر اللاحق إلى مستوى أرفع . والوسيلة الوحيدة المضمونة لمراعاة مصلحة كل من التميز ، والانجذاب المباشر نحو الموضوع ، هي رفض التظاهر والادعاء حينما يتمنع ذلك الذي يبدو أن الأقدمين كانوا يعدونه – في حالات عنفه – ضرباً من الجنون الإلهي(*) .

ولو أننا نظرنا إلى دور التفكير أو التأمل في إيقاع التقدير الجمالي لوجدنا أنفسنا بإزاء البذور الأولى للنقد الفني ، ولألفينا أن أكثر ضروب النقد نضجاً ووعياً إن هي إلا مجرد امتداد معقول لمرحلة التأمل أو التفكير . وسيكون علينا في موضع(**) آخر أن نتعرض بالتفصيل لهذا الموضوع ، ولكن حسبنا في هذا المقام أن نقتصر على الإشارة إلى مسألة واحدة من مسائل هذا الموضوع العام، وهنا نجد أن ثمة مشكلات كثيرة ومعقدة ، ومسائل عديدة غامضة وخلافات تاريخية لا حصر لها قد ارتبطت بقضية الذاتية والموضوعية في الفن . ولكن إذا كان الرأي الذي أخذنا به فيما يتعلق بالصلة بين الصورة والمادة صحيحاً، فإن هناك – على أقل تقدير – معنى هاماً واحداً ، يلزم بمقتضاه أن يكون للصورة من الموضوعية قدرما للمواد التي تصفها . وإذا كان من الحق أن الصورة تظهر إلى عالم الوجود حينما يتم انتقاء المواد الخام وتنظيمها ، بالنظر إلى ما تتطلبه الخبرة من طابع موحد في حركتها (أو اتجاهها) نحو تحققها الذاتي ، فإن من المؤكد إذن أن الشروط

(*) يشير ديوي هنا من طرف خفي إلى « الإلهام » فيقول: إنه إذا تمنع شيطان الفن فإن من العبث أن نعمد إلى قهره أو إكراهه ، لأن التصنع والتظاهر والادعاء هي جميعاً أعدى أعداء الفن .

(**) انظر الفصل الثالث عشر . (المترجم) .

الموضوعية هى قوى ضابطة فعالة فى عملية إنتاج أى عمل فنى . والواقع أن أى عمل من الأعمال الفنية سواء أكان تمثالا ، أم بناء ، أم دراما ، أم قصيدة ، أم رواية ، بمجرد أن يتحقق فإنه لا يلبث أن يصبح جزءاً من العالم الموضوعى كالآلة البخارية أو المولد الكهربى سواء بسواء . ولا تكاد تختلف هذه الأعمال الفنية عن تلك الآلات الصناعية من حيث إن وجود كل منها مشروط علميا بتآزر المواد والطاقات الموجودة فى العالم الخارجى . ولسنا نعنى أن هذا هو كل ما فى العمل الفنى ، فإننا حتى لو نظرنا إلى ناتج الفن الصناعى ، لوجدنا أنه قد صنع لخدمة أغراض معينة ، وأنه بالفعل — لا بالقوة — قاطرة بخارية تعمل فى ظروف تمكنها من إحداث نتائج تتجاوز كيانها المادى المحض ، ألا وهى نقل البضائع والكائنات البشرية . وإنما الذى نعنيه هو أنه لا يمكن أن تقوم ثمة خبرة جمالية بمعزل عن كل موضوع ، وأنه لكى يتسنى لأى موضوع أن يصبح مضموناً لتقدير جمالى فلابد له من أن يستوفى تلك الشروط الموضوعية التى بدونها يستحيل أن يكون ثمة تجمع واستبقاء (أو محافظة) وتقوية وانتقال إلى حالة أكمل . والشروط الهامة للصورة الجمالية — (وهى تلك الشروط التى تحدثنا عنها فى فقرات سابقة) إنما هى شروط موضوعية ، بمعنى أنها تنتمى إلى عالم المواد الطبيعية والطاقات المادية ، ولئن كانت هذه لا تكفى لقيام الخبرة الجمالية ، إلا أنها شرط لازم sine que non لوجودها . والدليل الفنى المباشر على صدق هذه القضية إنما هو هذا الاهتمام الكبير الذى يشغل بال كل فنان بملاحظة العالم المحيط به ، وتلك العناية المخلصة التى يبديها بالوسائط المادية الموجودة بين يديه .

وهنا يحق لنا أن نتساءل : ماذا عسى أن تكون تلك الشروط الصورية اللازمة لتحقق الصورة الفنية ، والتى تعد متأصلة فى أعمق أعماق العالم نفسه ؟ لقد سبق لنا أن تعرضنا لمعظم العناصر التى تستلزمها الإجابة عن هذا السؤال .

والواقع أن تفاعل البيئة مع الكائن الحى إنما هو المصدر – المباشر أوغير المباشر – لكل خبرة ، كما أن البيئة هى الأصل الذى تنبعث منه تلك الصدمات والمقاومات والمساعدات والاتزانات التى تكوّن الصورة حينما تتلاقى مع طاقات الكائن الحى على أنحاء ملائمة ، والخاصية الأولى التى إذا توافرت فى العالم المحيط بنا أمكن قيام الصورة الفنية ، إنما هى الإيقاع rhythm والإيقاع موجود فى الطبيعة قبل ظهور الشعر والتصوير والمعمار والموسيقى . ولو لم يكن الأمر كذلك لكان الإيقاع الذى هو خاصية جوهرية من خواص الصورة مجرد عرض مفروض على المادة من الخارج ، بدلا من أن يكون بمثابة عملية تحقق المادة عبرها أقصى غايتها فى صميم التجربة .

ولو أننا نظرنا إلى أوسع ضروب الإيقاع فى الطبيعة لوجدنا أنها وثيقة الصلة بشروط البقاء الإنسانى الأولى نفسه ، بحيث إنه ليعسر علينا أن نتصور أن تكون هذه الضروب المختلفة من الإيقاع قد غابت عن فطنة الإنسان بمجرد أن أصبح واعياً بمهامه (أو أعماله المختلفة) مدركاً للشروط اللازمة لنجاحها ونفاذ مفعولها . ولاشك أن الفجر والغروب والليل والنهار والمطر والصحو – فى تعاقبها المستمر – إنما هى عوامل تهم الموجودات البشرية أهمية مباشرة .

وإن المسار الدائرى للفصول ليؤثر تقريباً فى كل مصلحة بشرية . وحينما أصبح الإنسان مزارعاً توحد السير الإيقاعى للفصول بالضرورة مع مصير الجماعة ، وأما دورة التغيرات الشاذة لشكل القمر ومساره فقد بدت مفعمة بالمعانى السحرية (أو الأهمية السرية) لخير الإنسان ، والدواب والمحصولات ، كما بدت ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسر التناسل أو التوليد . وقد ارتبطت أيضاً بهذه الضروب الواسعة من الإيقاع ، إيقاعات الدورات المتكررة باستمرار للنمو ابتداء من البذور حتى حالة النضج التى تنتج البذرة من جديد ، بما فى ذلك تناسل الحيوانات ، وعلاقة الرجل بالمرأة ، ودورة المواليد والوفيات التى لا تنقطع أبداً .

وحتى لو نظرنا إلى حياة الإنسان نفسه ، لوجدنا أنها متأثرة بإيقاع اليقظة والنوم ، والجوع والشبع ، والعمل والراحة ، وقد عمل ترقى الحرف على انقسام الإيقاعات الطويلة للأعمال الزراعية إلى دورات أصغر نطاقا وأكثر قابلية للإدراك الحسى المباشر . ومع تقدم أشغال الخشب والمعدن والأنسجة والفخار (أو الطين الخزفى) اتخذ تحول المادة الخام إلى ناتج مكتمل واضح المعالم ، بفعل بعض الوسائل التكنيكية المضبوطة ، طابعاً موضوعياً واضحاً . و لاشك أن صناعة أية مادة تنطوى على نوبات متكررة من النقر ، والخرط ، والتشكيل ، والقطع ، والدق ، والسحق . وهذه كلها تجعل من العمل سلسلة منتظمة من الإيقاعات . ولكن ربما كانت أكثر الأزمنة أهمية فى حياة الناس هى أوقات الاستعداد للحرب والزراعة ، وأزمنة الاحتفال بالنصر والحصاد حينما كانت الحركات والأقوال تتخذ صورة إيقاع منظم.

وهكذا استطاع الإنسان بعد حين من الزمن — طال أم قصر — أن يشارك الطبيعة فى ضروب إيقاعها ، واتخذت هذه المشاركة طابعاً أكثر عمقاً وألفة من أية ملاحظة خارجية لتلك الإيقاعات بقصد الوصول إلى بعض المعارف النظرية . كما كان من آثارها أن نجح الإنسان فى فرض الإيقاع على تغيرات لم تكن تظهر فيها أية إيقاعات. وقد عملت القصبة المقسمة ، والوتر الممدود ، والجلد المشدود ، على جعل إيقاعات الفعل شعورية واضحة من خلال الغناء والرقص . وأما خبرات الحرب ، والصيد ، والبذر ، والحصد ، وموت النبات ، ثم عودته إلى الحياة ، ودوران النجوم فوق رؤوس الرعاة الساهرين ، والرجعة المستمرة للقمر المتقلب ، فإن هذه كلها خبرات عاناها الإنسان ووقع تحت تأثيرها ، ولكنه لم يلبث أن قلدها وعمد إلى محاكاتها عن طريق التمثيل الصامت ، فكان من ذلك أن تولد الإحساس بالحياة من حيث هى دراما . وقد نظر الإنسان إلى الحركات الغريبة الصادرة عن الثعبان

والأيل والخنزير البرى فوجدها تتخذ صورة إيقاعات منظمة ، ولم يلبث أن حاول التعبير عن ماهية تلك الحيوانات من خلال الرقص والحفر على الحجر وأشغال الفضة ، والرسم على جدران الكهوف . وقد ارتبطت الفنون التجسمية التى شكلت أدوات الاستعمال بإيقاعات الصوت وحركات الجسم المستقلة ، فكان من آثار هذا الاتحاد أن اكتسبت الفنون التطبيقية طابع الفنون الجميلة . ثم استخدمت إيقاعات الطبيعة التى تم إدراكها لإدخال ضرب من النظام الواضح على بعض جوانب من الصور الذهنية المضطربة والملاحظات الغامضة للبشرية . ولم يعد الإنسان يقهر ضروب النشاط بالضرورة على مطابقة التغيرات الإيقاعية لدورات الطبيعة ، بل أصبح يستخدم تلك التغيرات الإيقاعية التى تفرضها عليه الضرورة للإعلاء من شأن علاقاته بالطبيعة ، وكأن الطبيعة قد وهبته حرية مملكتها الخاصة .

وقد كانت الصلة وثيقة بادئ ذى بدء بين تقليد نظام التغيرات الطبيعية من جهة وإدراك هذا النظام من جهة أخرى ، لدرجة أنه لم يكن هناك أدنى تمييز بين الفن والعلم . وهكذا كان كل منهما يسمى باسم « الصناعة » techné وقد كانت الفلسفة تكتب بالشعر ، كما أن العالم نفسه — تحت تأثير جهد المخيلة — قد استحال إلى نظام كونى cosmos . وقد شاءت الفلسفة اليونانية القديمة أن تروى لنا قصة الطبيعة . ولكن لما كانت كل قصة تقتضى نقطة انطلاق ، وحركة ، وأوجا ، أو ذروة ، فقد كان من الطبيعى أن تتطلب مادة هذه القصة صورة جمالية . ولم تلبث الإيقاعات الصغرى — فى داخل هذه القصة — أن أصبحت أجزاء من الإيقاع الكبير ، ألا وهو إيقاع الكون والفساد ، والظهور إلى الوجود ثم الاختفاء من الوجود ، أو الارتخاء والتركز ، أو التجمع والتفرق ، أو التماسك والانحلال . وقد ظهرت فكرة القانون بظهور فكرة الانسجام . وأما المفاهيم التى أصبحنا نعدها اليوم حقائق معادة مبتذلة : فإنها قد نشأت فى الأصل كأجزاء من فن الطبيعة على اعتبار أن هذا الفن كان مترجماً إلى فن اللغة .

وإنه لمن الحقائق المعروفة أن فى الطبيعة نماذج من الإيقاع لا حصر لها . ولعل من هذا القبيل ما يردده الناس فى معظم الأحيان عن المد والجزر . ودورة التغيرات القمرية ونبضات سريان الدم ، والبناء والهدم بالنسبة إلى العمليات الحوية ، ولكن ثمة شيئاً لا يفطن إليه الناس فى العادة ألا وهو أن ما فى الطبيعة من اطراد وانتظام فى التغير إن هو إلا إيقاع . والحق أن إصلاح « القانون الطبيعى » هو مجرد مرادف لإصلاح « الإيقاع الطبيعى » وحينما تبدو لنا الطبيعة شيئاً أكثر من مجرد مجرى متدفق ليس فى تغيراته المتقلبة أدنى نظام ؛ أو من مجرد دوامة لا تهدأ من الظواهر المختلفة المهوشة ، فهنالك لابد من أن تتمثل لنا الطبيعة على صورة إيقاعات . وليست قوانين العلم سوى صيغ تلك الإيقاعات . فعلم الفلك وعلم طبقات الأرض ، وعلم الحيل ، وعلم الحركة المجردة ، كل هذه العلوم إنما تسجل الإيقاعات المختلفة التى تمثل أنظمة لضروب متنوعة من التغير . وحتى لو نظرنا إلى مفاهيم الجزىء والذرة والإلكترون،لوجدنا أنها قد نشأت عن الحاجة إلى صياغة إيقاعات أصغر وأدق مما تم اكتشافه أخيراً ، وأما الرياضيات فهى تمثل أعم التقديرات التى يمكن تصورها عن أشمل عمليات للحصول على الإيقاعات . وآية ذلك أن حساب الأعداد (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) وبناء الخطوط والزوايا على صورة أشكال هندسية ، وتلك الشطحات الهائلة أو الوثبات العالية للتحليل الموجه : Vector analysis كل هذه الوسائل لتسجيل الإيقاع أو فرضه .

وليس تاريخ تقدم العلم الطبيعى سوى سجل لعمليات تعاقبت على إدراكنا للإيقاعات الغليظة المحدودة التى استرعت بادئ ذى بدء انتباه الإنسان القديم فأكسبتها رقة وصفاء ، وخلعت عليها طابعاً أشمل وأعم(*) وقد وصل هذا التطور حداً أصبح فيه الفن والعلم يتقاسمان الطريق ، أما اليوم

(*) يعنى بذلك أن الإنسان البدائى لم يكن يرى من الكون إلا ما فيه من إيقاعات غليظة جافية أو محدودة قاصرة ثم ترقت حواس الإنسان فأصبح أقدر على إدراك ما فى الكون من إيقاعات رقيقة صافية أو كلية شاملة واقترن هذا الترقى بتطور مماثل فى العلم الطبيعى نفسه . (المترجم) .

فإن الإيقاعات التي يحفل بها العلم الطبيعي لم تعد واضحة إلا للفكر وحده لا للإدراك الحسي في صميم التجربة المباشرة . وهذه الإيقاعات إنما تعرض على صورة رموز لا تعني شيئاً في مجال الإدراك الحسي . وليس من شأن هذه الرموز أن تكشف عن تلك الإيقاعات الطبيعية اللهم إلا لأولئك الذين تكبدوا جهداً شاقاً ومراساً طويلا ، ومع ذلك فإن ثمة اهتماما مشتركاً بالإيقاع ما زال يجمع بين العلم والفن فحققا قرابة وثيقة . ونظراً لهذه القرابة نفسها فإن من المحتمل أن يجيء يوم يصبح فيه الموضوع الذي لاوجود له الآن بالنسبة إلى التفكير الشاق ، والذي لايروق إلا لأولئك الذين تدربوا على تأويل ما هو في نظر الحس مجرد نقوش هيروغليفية ، نقول:إنه قد يصبح مادة للشعر ، وبالتالي موضوعاً لإدراك متذوق سار .

ولما كان الإيقاع نسقاً كلياً للوجود ، يكمن من وراء كل تحقيق للنظام في التغير، فإنه يشيع في جميع الفنون سواء أكانت أدبية أم موسيقية أم تشكيلية أم معمارية ، كما يشيع أيضاً في الرقص . ولما كان نجاح الإنسان رهناً بتكييفه لسلوكه مع نظام الطبيعة، فإن مكاسبه وانتصاراته من حيث هي وليدة المقاومة والصراع تصبح بمثابة منبع لكل موضوع جمالي ، إن لم نقل إنها تكون – بمعنى ما من المعاني – النموذج المشترك للفن ، والشروط القصوى للصورة . ولما كانت هذه الانتصارات (أو المكاسب) إنما تتوالى وتتجمع على شكل خاص، فإن أنظمتها لا تلبث أن تصبح – دون أي قصد واضح صريح – بمثابة الوسيلة التي يستعين بها الإنسان في تخليد (أو تمجيد) أعمق لحظات تجربته وأكثرها خصباً وامتلاء . ومعنى هذا أن وراء إيقاع كل فن وكل عمل فني إنما يكمن – كطبقة سفلية ترقد في أعماق اللاشعور – ذلك النموذج الأصلي لعلاقات الكائن الحي ببيئته .

وإذن فإنه لا يمكن أن يكون مجرد وجود الانبساط والانقباض في الدورة الدموية ، أومجرد تعاقب الشهيق والزفير في التنفس ، أو مجرد

تبادل حركات القدمين والذراعين عند التنقل (أو التحرك)، أوحتى تجمع هذه النماذج النوعية المختلفة للإيقاع الطبيعى هو السبب فى اغتباط الإنسان بالرسومات والاستعراضات الإيقاعية. حقاً إن لكل هذه الاعتبارات قيمة عظيمة لا تجحد، ولكن الغبطة إنما تنبع – فى خاتمة المطاف – من كون كل هذه الأشياء نماذج للعلاقات التى تحدد مسرى الحياة، طبيعية كانت أم مكتسبة. ولو أننا افترضنا أن الاهتمام بالإيقاع – وهو ذلك الاهتمام السائد فى الفنون الجميلة على اختلاف ألوانها – هو مجرد ظاهرة طبيعية يمكن أن تفسر على أساس العمليات الإيقاعية الجارية فى الجسم الحى، لكان هذا الافتراض مجرد صورة أخرى من صور الفصل بين الكائن الحى وبين بيئته، ولكن الواقع أن الإنسان قد التفت إلى بيئته قبل أن يتجه بعنايته أو تفكيره نحو عملياته العضوية الخاصة. وهو بلاشك قد وجه اهتمامه إلى بيئته قبل أن يبدى أى اهتمام واع (أو منتبه) بحالاته الذهنية الخاصة.

ولو أننا نظرنا إلى المذهب الطبيعى لوجدنا أنفسنا بإزاء اصطلاح يحتمل معانى عدة إن فى الفلسفة أم الفن. ومثل هذا المذهب كمثل سائر المذاهب الأخرى فى الفن سواء أكانت كلاسيكية، أم رومانتيكية، أم مثالية، أم واقعية، من حيث إنه قد استحال إلى مجرد لفظ عاطفى أو وجدانى، وكانما هو صيحة القتال التى يهتف بها مشايعو المذهب. والملاحظ فيما يتعلق بالفن – أكثر مما هو الشأن بالنسبة إلى الفلسفة – أن التعريفات الشكلية لاتقابل منا إلا بفتور ما نكاد نصل إليها حتى تكون العناصر التى أهاجت أحاسيسنا، واستثارت إعجابنا فى صميم الواقع العينى قد زالت وتلاشت تماماً. وكثيراً ما تقترن «الطبيعة» فى الشعر باهتمام متمايز، إن لم نقل باهتمام منفصل عن العناصر المشتقة من حياة الناس فى الجماعة. وعندئذ تصبح الطبيعة – كما لاحظ وردزوورث – بمثابة ذلك الموئل الذى يلتجئ إليه الإنسان عن طريق المشاركة لكى يلتمس لديه العزاء والسلم «حينما يستثيرنا الحزن

ويهيجنا التبرم دون جدوى ، أو حين تكون حمى هذا العالم قد أخذت ترين بكل قواها على نبضات قلوبنا » .

والنزعة « الطبيعية » فى التصوير إنما تشير إلى تحول المرء نحو العناصر العرضية (الاتفاقية) ، أو المظاهر غير المحددة ، أوالجوانب الواضحة (بشكل مباشر) من الأرض والسماء والماء ، مما يميز هذه النزعة عن تلك اللوحات التى لا تلتفت إلا إلى العلاقات البنائية . ولكن النزعة الطبيعية — على شريطة أن تفهم الطبيعة بأوسع معانيها وأعمقها — هى ضرورة يلتزم بها كل فن عظيم حتى الفنون الدينية التقليدية والتصوير المجرد والدراما التى تصور الفعل البشرى فى إطار مدنى . والتميز هنا إنما يكون بالرجوع إلى هذا المظهر الخاص من مظاهر الطبيعة ، أو ذلك الوجه المعين من أوجهها الذى تعرض من خلاله الإيقاعات المميزة لشتى علاقات الحياة وأوضاعها .

وعلى كل حال،فإنه لابد من استخدام الظروف الطبيعية والموضوعية من أجل العمل على استكمال التعبير عن تلك القيم التى تنتسب إلى الخبرة المتكاملة فى طابعها المباشر ، ولكن النزعة الطبيعية فى الفن إنما تعنى شيئاً أكثر من مجرد ضرورة تقع تحت وطأتها كل الفنون من حيث هى ملزمة باستخدام وسائط طبيعية وحسية ؛ ذلك أن النزعة الطبيعية إنما تعنى أن كل ما يمكن التعبير عنه هو مظهر من مظاهر ارتباط الإنسان ببيئته ، وأن من شأن هذا الموضوع أن يصل إلى أكمل درجة من درجات اتحاده بالصورة ، حينما تكون الإيقاعات الأصلية التى تميز تفاعل الإنسان مع البيئة قد أصبحت دعامة يركن إليها ومرجعاً يوثق به ، بحيث يتحقق الاستسلام لها والاحتماء بها . وكثيراً ما يزعم البعض أن النزعة الطبيعية إنما تعنى احتقار شتى القيم التى لا يمكن إرجاعها إلى عناصر مادية أومظاهر حيوانية . ولكن تصور الطبيعة على هذا النحو هو بمثابة عزل لأحوال البيئة على اعتبار أنها تمثل وحدها كل شىء فى الطبيعة مع استبعاد الإنسان من نسق (أونظام)

الأشياء . وإن مجرد وجود الفن بوصفه ظاهرة موضوعية تستخدم مواد ووسائط معينة لهو دليل على أن الطبيعة لا تعنى شيئاً أقل من المركب الكلى لنتائج تفاعل الإنسان – بذكرياته وآماله وفهمه ورغباته – مع ذلك العالم الذى أرادت الفلسفة المتحيزة أن تقصر عليه كلمة « الطبيعة » . وليس النقيض الحقيقى للطبيعة هو الفن ، بل هو الادعاء التعسفى والهوى الجامح والتقليد المتحجر .

بيد أن هذا لا يمنعنا من القول بأن هناك مواضعات اجتماعية (أو تقاليد مرعية) هى فى صميمها حيوية وطبيعية . وآية ذلك أن الفنون قد تخضع فى بعض الأزمنة وفى أماكن معينة لمواضعات الطقوس والشعائر دون أن تصبح بالضرورة عقيمة أوعديمة الصبغة الجمالية ، نظراً لأن المواضعات (أو التقاليد) نفسها إنما تحيا فى صميم حياة الجماعة . وحتى حين تكتسب تلك المواضعات (أو التقاليد) أشكالا كهنوتية طقسية (أو دينية) محددة من ذى قبل، فإنها مع ذلك قد تعبر عما فى تجربة الجماعة من عناصر حية فعالة . وحينما أكد هيجل أن أولى مراحل الفن هى دائماً مرحلة « رمزية » ، فإنه كان يشير بعبارته الفلسفية الخاصة – إلى هذه الواقعة الهامة ألا وهى أن بعض الفنون كانت يوماً لاتملك من الحرية إلا ما تستطيع معه أن تعبر عن ذلك الجانب الخاص من التجربة الذى كان يتمتع بالقبول الكهنوتى أو التصديق الملكى . ومع ذلك فإن ماكانت الفنون تعبر عنه قد بقى مظهراً من مظاهر الخبرة ، أوجانباً من جوانب التجربة . وفضلا عن ذلك فإننا نستطيع أن نقول بصفة عامة: إن هذا التخصيص مجانب للصواب؛ وذلك لأنه قد وجدت فى كل زمان ومكان فنون شعبية للغناء والرقص وسرد الأقاصيص ورسم اللوحات خارج نطاق الفنون الرسمية المعتمدة الموجهة . بيد أن هذه الفنون العامية قد جاءت على الفور أكثر اتصافاً بالصبغة الطبيعية المباشرة فضلا عن أنه حيثما أتيح للطابع الشعبى أن (يغزو) التجربة فقد

عملت صفاته الخاصة على توجيه الفنون الرسمية من وجهة طبيعية . وأما حين تعذر تحقيق هذه الظاهرة ، فإن العناصر التى كانت يوماً مبعث حيوية للفن لم تلبث أن انتكست وتحللت ، ولعل من هذا القبيل مثلا ماحدث فى الجنوب الغربى من أوربا حيث شهدت الميادين العامة نوعاً منحلا من فن الباروك baroque ، وهكذا أصبح الباروك تافهاً إلى حد السخف ، وصار المثل النموذجى لهذا الفن هو تصوير آلهة الحب (كيوبيد) وهى متنكرة فى زى أطفال حسان .

والنزعة الطبيعية الأصلية مختلفة عن محاكاة الأشياء والسمات ، كما هى مختلفة عن محاكاة إجراءات الفنانين الذين خلع عليهم الزمن سلطة براقة . ونحن نقول عن هذه السلطة:إنها براقة(*) ، لأنها لم تنبع من صميم خبرتهم أو احتكاكهم بالأشياء التى عانوها وعمدوا إلى التعبير عنها . أما النزعة الطبيعية، فإنها على العكس من ذلك — تعنى حساسية sensitivity ببعض جوانب من إيقاعات الوجود أعمق وأوسع من كل حساسية أخرى سبق لها أن وجدت ، وتبعاً لذلك فإن النزعة الطبيعية « إن هى إلا لفظ من ألفاظ التضاد ، نظراً لأنها تعنى حلول الإدراك الحسى الشخصى — فى بعض المسائل الخاصة — محل العرف أو التقليد الاجتماعى . ولنعد إلى ما سبق لنا ذكره فيما تقدم حول التعبير عن معنى « السعادة الروحية » أو « النعيم القدسى » beatification فى اللوحات الفنية . فهنا نجد أن الزعم بوجود خطوط معينة تحمل فى طياتها انفعالا معيناً هو مجرد اصطلاح أو تقليد لا أصل له فى صميم الملاحظة ، بل هو يقف حجر عثرة فى سبيل الاستجابة القائمة على إحساسية حادة . أما النزعة الطبيعية الأصيلة: فإنها لم تظهر إلى حيز الوجود ، إلا بعد أن أمكن إدراك « عدم ثبات » الملامح البشرية تحت

(*) يعنى ديوى بالسلطة البراقة أوالمموهة specious ذلك النفوذ الضخم الذى يتمتع به بعض الفنانين نتيجة لمظاهر خارجية زائفة اقترن بها فنهم دون أن تكون أعمالهم الفنية نابعة من صميم خبراتهم الشخصية . (المترجم)

تأثير الانفعالات، أعنى بعد أن أمكن القيام برد فعل ضد ما يطرأ على إيقاعها من تغير . ولسنا نريد هنا أن نقصر المواضعات (أو التقاليد) المقيدة للفن على التأثير الدينى (أو الاكليريكى) فإن ثمة قيوداً أشد عرقلة قد تنشأ من قبل الفنانين أنفسهم حينما يصبحون أكاديميين ، كما حدث بالنسبة إلى التصوير التوفيقى eclectic المتأخر فى إيطاليا ، أوبالنسبة إلى غالبية الشعر الإنجليزى فى القرن الثامن عشر . وما نسميه — لمجرد سهولة التعبير — باسم الفن « الواقعى » (واللفظ لا يخلو من تعسف ، ولكن الموصوف قائم) تمييزاً له عن الفن « الطبيعى » إنما هو فن يحاكى التفاصيل أو ينقل الجزئيات، على حين يفوته إيقاعها الحركى التنظيمى . ومثل هذا الفن هو أشبه ما يكون بالتصوير الشمسى (الفوتوغرافى) من حيث إنه يستهلك سريعاً ، وإن كانت له قيمته بوصفه تسجيلا لبعض أغراض تدخل فى باب النثر . والسبب فى أن هذا النوع من الفن يستهلك سريعاً أن الموضوع الذى يعبر عنه لا يمكن التعرض له أو الاقتراب منه إلا من وجهة نظر واحدة ثابتة محددة . وأما حين تكون هناك علاقات تكون إيقاعاً رقيقاً ، فإن مثل هذه الإيقاعات تساعد على التعرض للموضوع من وجهات نظر متغيرة . وكم من أشكال فردية من الخبرة الشخصية تعرضت لاستخدام إيقاع هو من الناحية الشكلية واحد بعينه ، ولكنه أصبح متبايناً بالفعل نتيجة للعناصر التى صاغته فى صميم مادة العمل الفنى .

وعلى العكس من ذلك الأسلوب الشعرى المزعوم الذى ازدهر فى إنجلترا بعد موت ملتون يمكن القول بأن شعر وردزوورث كان بمثابة ثورة طبيعية (أوتمرد طبيعى) والزعم (المستند خطأ إلى سوء فهم لبعض ماكتبه وردزوورث) بأن ماهية شعره كانت تكمن فى استخدام كلمات مأخوذة من اصطلاح العامة (أو من اللغة السائدة) إنما يجعل من إنتاجه هراء لا معنى له . وآية ذلك أن هذا الزعم ينطوى على الادعاء بأن

وردزوورث قد استمر فى فصل الصورة عن المادة على نحو ماكان يفعل الشعر القديم ، وإن كان وردزوورث قد أدخل عليه تغييراً طفيفاً فى الاتجاه . والواقع أن ثمة أبياتاً قديمة للشاعر توضح لنا دلالة هذا الفصل ، خصوصاً إذا ربطناها بتعليق كتبه الشاعر نفسه . وهذان بيتان من تلك القصيدة :

« وحينما واجهت المغرب المشرق الزاهى ،
هناك كانت شجرة السنديان تشبك أغصانها المعتمة
وأوراقها الداكنة فى خطوط قوية متماسكة . . »

وهنا نجد أنفسنا بإزاء نظم لا شعر ، إذ نشهد وصفاً عارياً لم تمسه العاطفة . وقد علق وردزوورث نفسه على هذه الأبيات بقوله : « إن التعبير هنا قد تحقق بطريقة ضعيفة ناقصة » ولكنه يستطرد فيقول : « إننى لأتذكر بكل وضوح صميم البقعة التى راعنى فيها هذا المنظر لأول مرة . لقد كان ذلك فى الطريق بين هوكشيد Hawkshead وامبلسايد Ambleside وأنا أذكر أننى أحسست يومئذ بلذة قصوى . وقد كانت لتلك اللحظة أهمية كبرى فى تاريخى الشعرى ، إذ أننى أستطيع أن أرجع إلى ذلك العهد شعورى بالتنوع اللانهائى للمظاهر الطبيعية ، وهو مالم يفطن إليه شعراء أى عصر ، أو أى بلد ، على نحو ماكنت أعرفهم ، وقد قطعت على نفسى عهداً منذ تلك اللحظة أن أعمل — إلى حد ما — على سد هذا النقص . ولم تكن سنى فى ذلك الوقت قد تجاوزت الرابعة عشرة » .

ونحن نجد هنا مثالا محدداً للانتقال من النزعة التقليدية ، التى يسودها طابع عام مجرد ينبع من إدراك حسى ناقص ويقود من جديد إلى إدراك حسى ناقص ، إلى النزعة الطبيعية التى تمثل خبرة تتجاوب مع إيقاع التغير الطبيعى بصورة أدق تصويراً وأرهف إحساساً . والحق أن ما أراد وردزوورث أن يعبر عنه لم يكن هو التنوع المحض أو التغير الخالص ، بل تغير العلاقات

المنتظمة ، أعنى علاقة الدرجة اللونية للأوراق والأغصان بتغيرات الضوء . وهنا تمحى تفاصيل المكان والزمان وشجرة السنديان المعينة لكى تبقى العلاقة وحدها فى صورتها المحددة ، لا فى صورة مجردة ، وإن كان تجسيم العلاقة — فى هذه الحالة الخاصة — قد تم بطريقة تميل أكثر إلى الطابع النثرى (منها إلى الطابع الشعرى) .

وليس فى مناقشتنا السابقة أى انصراف عن موضوع « الإيقاع » بوصفه شرطاً للصورة . حقاً إن البعض قد يؤثر استعمال لفظ آخر غير لفظ « المذهب الطبيعى » للتعبير عن انصراف الفنان عن التقليد والمتابعة من أجل الالتجاء إلى الإدراك والتجربة ، ولكن أياً ما كان اللفظ المستعمل ، فإن من الواجب — إذا أريد اللفظ أن يصدق على حالة تجديد الصورة الجمالية — أن يكون ثمة تأكيد للإحساس المرهف بالإيقاع الطبيعى . وهذه الحقيقة تقتادنا إلى تعريف الإيقاع بصورة موجزة ، فنقول : إنه التنوع المنظم للتغيرات . وحينما يكون هناك مجرى ممهد مستو بشكل مطرد دون أن يطرأ على تدفقه أى تغير فى الشدة أو السرعة ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة إيقاع ، بل لن يكون هناك إلا الركود ، ولو أنه ركود الحركة التى لا تتعاقب عليها تغيرات . وكذلك لا يمكن أن يكون هناك إيقاع حينما لا تجيء التغيرات فتتخذ لنفسها موضعاً أو مكاناً . وقولنا : « اتخذ موضعاً » هو قول خصب ينطوى على ثراء فى التعبير . وهو يعنى أن التغير لا يطرأ على الشيء فحسب ، بل هو يتلبس به ، وينتسب إليه ، ويتخذ مكانه المحدد فى كل أوسع وأشمل . وأوضح الأمثلة على الإيقاع إنما تنصبّ على تغيرات فى الشدة كما هو الشأن فى الأبيات التى أوردناها نقلا عن وردزوورث ، فإن ثمة صوراً تتزايد قوة فتقف ضد صور أخرى أضعف ، ألا وهى صور الأغصان والأوراق الأخرى . وليس ثمة إيقاع — كائناً ما كان نوعه بل مهما كانت درجة رقته ومدى اتساعه — يمكن أن ينعدم فيه تماماً كل تنوع أو تناوب بين الخفقان

والراحة ، أوبين الذبذبة والسكون . ولكن هذه التغيرات التى تطرأ على الشدة لا تستوعب — فى إيقاع مركب — حقيقة الأمر بتمامه . وذلك أن هذه التغيرات إنما تصلح لتحديد تغيرات أخرى فى العدد ، والمدى والسرعة والفروق الكيفية الذاتية كالفوارق فى الصبغة اللونية ودرجة قوة أونصاعة اللون . . الخ . ومعنى هذا أن تغيرات الشدة هى نسبية بالقياس إلى الموضوع المختبر فى صميم التجربة بطريقة مباشرة ، وكل خفقة أو نبضة — حينما تجىء فتميز جزءاً ما من الأجزاء داخل الكل — إنما تزيد من قوة ما قد مضى من قبل محدثه فى الوقت نفسه ، وقفة تكون بمثابة تطلب لشىء آت . فهى ليست مجرد تغير يطرأ على هيئة فردية أو سمة منعزلة، بل هى تنغيم عام يمتد إلى صميم الأساس الكيفى الشامل الموحد كله .

والغاز الذى يشبع الإناء بدرجة متساوية ، والفيضان المتدفق الذى يكتسح كل مقاومة ، وغدير الماء الراكد الآسن ، والأرض القفرة الممتدة فى رمال الصحراء بغير انقطاع ، والزئير الرتيب المتواصل . كل هذه مجاميع كلية Wholes تخلو من كل إيقاع . أما الغدير المنساب الرقراق ووميض البرق المتناثر المتشعب وتموج الأغصان عند هبوب الرياح ورفرفة الطير بجناحيه ، وتجمع براعم الزهرة وكمامها على شكل سوار(١) ، والظلال المتغيرة للسحب فوق المروج ، كل هذه نماذج لإيقاعات طبيعية بسيطة . ولابد من أن تكون هنا طاقات يقاوم بعضها بعضاً . وكل طاقة تكتسب شدة لفترة معينة ، ولكنها لهذا السبب عينه تضغط على إحدى الطاقات المقاومة إلى أن تتمكن هذه الطاقة الأخيرة من التغلب على الأخرى التى أصابها الارتخاء نتيجة لامتدادها ، وعندئذ تنقلب الآية دون أن يحدث هذا الانقلاب على فترات زمنية متساوية ، بل بنسبة خاصة (أومعدل خاص) نشعر بها (أو به) على أنها (أوأنه) منظمة (أومنظم) . والمقاومة

---

(١) إن مجرد استعمالنا هنا لكلمة سوار whorl يدل على أن لدينا إدراكا لا شعورياً لتوتر الطاقات المتضمن فى تجميع وريقات الزهرة حول محور واحد .

تجمع الطاقة ، وهى تعمل على استبقائها أوالمحافظة عليها ، إلى أن تجىء على أعقابها مرحلة تفريغ الطاقة وانتشارها . ولابد من أن تتخلل عملية الانقلاب لحظة من السكون أو التوقف أو الراحة،يتحدد عن طريقها تفاعل الطاقات المتعارضة ، ويصبح ظاهرة مدركة محسوسة . وهذه الوقفة هى بمثابة توازن أو تناظر بين القوى المتنافرة (أو المتعارضة) — فإذا ما نظرنا الآن إلى هذه الصورة التخطيطية العامة للتغير الإيقاعى ، ألفينا أنها قد أغفلت فى تقريرها أن تعمل حساباً لبعض التغيرات الصغرى المصاحبة كتغيرات (الانبساط) والانقباض التى تجرى على قدم وساق فى كل مظهر ، بل فى كل وجه منأوجه ذلك الكل المنظم ، كما أنها تناست أيضاً أن الموجات والخفقات المتعاقبة هى فى حد ذاتها قوى مجمعة تعمل على تحقيق الكمال النهائى ، أو تسهم فى عملية الوصول إلى أقصى الغاية .

ولو أننا نظرنا إلى الانفعال البشرى لوجدنا أن التفريغ المباشر للطاقة — وإن كان أمراً لا مفر منه للتعبير — إلا أنه مضر بطبيعته للإيقاع . وذلك لأنه ليس هناك فى هذه الحالة مقاومة كافية ، وبالتالى فإنه ليس ثمة فترات متعاقبة من التجميع والتفريغ ، وكذلك لا نجد هنا أى اختزان للطاقة ، بحيث تسهم فى تحقيق ضرب من التطور المنظم ، بل كل ما نجده هنا إن هو إلا أنة باك أو صرخة متألم ، أو تقطيبة عابس ، أوتجهم مستاء ، أو التواء متأفف ، أو لكمة ضارب متوحش . ولو أننا عدنا إلى كتاب داروين المسمى باسم « التعبير عن الانفعالات » ، أو على الأصح إطلاقها لوجدناه مفعما بالنماذج التى تصور لنا ما يحدث حينما يكون الانفعال مجرد حالة عضوية تفرغ شحنتها (أوتصب) فوق البيئة نفسها على صورة فعل مباشر صريح . أما حين يؤجل إطلاق الطاقة بصورة تامة ، أو حين يتم الوصول إلى هذه الغاية فى نهاية المطاف عبر مراحل متعاقبة منظمة من التجميع والمحافظة تتخللها وقفات متكررة من الاتزان فهنالك يصبح ظهور الانفعال بمثابة تعبير حقيقى ، ويكتسب عندئذ — وعندئذ فقط — صبغة جمالية .

حقاً إن الطاقة الانفعالية تظل تعمل ، ولكنها تعمل الآن عملا حقيقياً ، لأنها إنما تحقق شيئاً . وهكذا نراها تتجه نحو الذكريات والصور الذهنية والمشاهدات العقلية فتعمد إلى استرجاعها وتجميعها وقبولها أو رفضها ، وتكون منها جميعاً كلا موحداً يشيع فيه من أوله إلى آخره وجدان انفعالى مباشر واحد بعينه . وعن هذا الطريق يتم تقديم موضوع موحد متمايز من أوله إلى آخره . ولكن المقاومة التى يلقاها التعبير المباشر عن الانفعال إنما هى — على وجه التحديد — التى تلزمه بأن يتخذ صورة إيقاعية ، وهذا — فى الواقع — ماذهب إليه كولردج حينما حاول أن يفسر « الوزن » فى الشعر ؛ فالأصل فى الوزن عنده إنما « يرتد إلى الاتزان المحقق فى الذهن بفعل ذلك الجهد التلقائى الذى يعمل على إحباط مساعى الهوى أو الانفعال ... » وهذا الصراع المفيد (أو العداء النافع) إنما يلقى معاونة من جانب نفس الحالة التى يعمل ضدها ، فلايلبث هذا التوازن (أو التعادل) القائم بين المتعارضين ، أن ينتظم على شكل وزن شعرى بمقتضى فعل لاحق من أفعال الإرادة أو الحكم ، يتم بطريقة شعورية من أجل تحقيق غاية مرادة (أو معروفة من قبل) ألا وهى اللذة ، ومعنى هذا أن هناك تداخلا بين الانفعال والإرادة ، أو بين النفع التلقائى والغاية الإرادية (أو الهدف المقصود) . وتبعاً لذلك،فإن الوزن إنما ينزع نحو زيادة درجة الحيوية والقابلية للتأثر ، فى كل من الانتباه والأحاسيس العامة . وهو يحدث هذا التأثير عن طريق الاستثارة المستمرة للدهشة ، والحركات التبادلية السريعة لإشباع حب الاستطلاع ، ثم إعادة استثارته ، وهى حركات تمتاز بأنها طفيفة أكثر من اللازم لدرجة أنها لا يمكن فى أية لحظة أن تصبح موضوعات لوعى أو شعور متمايز ، ولكنها مع ذلك تصبح هامة ذات بال بفعل تأثيرها المتجمع . والموسيقى إنما تعقد وتزيد من شدة عملية التعارض التبادلى الممتع فمن توقف إلى تزايد فى الشدة (أو القوة) فضلا عن تعارض الأصوات المتعددة وتجاوبها بعضها مع بعض .

وما أصدق سنتيانا حين يقول : « إن الإدراكات الحسية لا تبقى فى الذهن ـ كما قد يوحى بذلك التشبيه المبتذل : تشبيه الخاتم والشمع ـ سلبية غير قابلة للتغير إلى أن يمحو الزمان أطرافها الخشنة ويكسبها صبغة باهتة . كلا بل إنما تهبط الإدراكات الحسية على الدماغ كما تهبط البذور على الأرض المحروثة ، أوكما يهبط الشرر على برميل صغير من البارود . وكل صورة ذهنية إنما تولد مئات أخرى من الصور أحياناً بطريقة بطيئة سفلية ، وأحياناً أخرى (كما هو الشأن حين يشرع قطار مندفع فى الحركة) بانفجار مفاجئ للتصور . وحتى فى العمليات التجريدية للتفكير ، يلاحظ أن الاتصال بالجهاز الحركى الأولى لا ينقطع تماماً مع العلم بأن الميكانزم مرتبط رأساً بمستودعات الطاقة فى الجهاز السمبتاوى والغدد الصماء . وأية ملاحظة تطرأ على البال ، أو أية فكرة تنبثق فى الذهن ، لابد من أن تكون نقطة انطلاق لشىء . وقد تتخذ النتيجة طابع الانطلاق (أو التفريغ) المباشر ، فلا تكون لها صبغة إيقاعية أوقد لا يكون هناك إلا مجرد استعراض لقوة غفل عديمة التنظيم ، أو قد يجىء الضعف فيدع الطاقة تتبدد فى أحلام اليقظة التافهة العقيمة ، أو قد يكون هناك تفتح زائد عن الحد لبعض القنوات نتيجة لتحول بعض العادات إلى أساليب روتينية عمياء ، وعندئذ يتخذ النشاط صورة تعرف أحياناً بأنها مجرد تصرف « عملى » . والمخاوف اللاشعورية التى تنتابنا حينما نجد أنفسنا بإزاء عالم معاد لرغباتنا الجامحة إنما تولد نوعاً من «الكف» inhibition الذى يعوق كل فعل أو يحصره فى داخل بعض المسالك المألوفة . وهناك طرق لا حصر لها تتراوح بين قطب الجمود الفاتر وقطب التلهف الحائر ، تعجز فيها الطاقة المستثارة عن أن تتحرك على شكل علاقة منظمة من التجمع والتعارض والترقب والتوقف متجهة صوب الاستكمال النهائى للخبرة أو التجربة . وعندئذ فلابد للخبرة من أن تصبح بدائية ميكانيكية متراخية موزعة . ومثل هذه الحالات إنما تحدد لنا ــ على سبيل التباين ــ طبيعة الإيقاع بالتعبير .

ولو أننا عدنا إلى المجال المادى لوجدنا أنه حين يدير المرء « صنبوراً » ما إدارة بسيطة،فإن المقاومة التى يلقاها تدفق المادة بالضرورة حفظاً للطاقة إلى أن يتم التغلب على تلك المقاومة . وعندئذ يسيل الماء على شكل قطرات صغيرة ، وعلى فترات منتظمة . وحينما يكون على مجرى من الماء أن يهبط إلى مسافة كافية كما هو الشأن فى أى شلال ، فإن توتر السطح يضطر المجرى إلى بلوغ القاع على شكل كريات فردية . والاستقطاب ، أوتعارض الطاقات ، هو فى كل مكان ظاهرة ضرورية للتحديد أو التعيين (تعيين المعالم) delimitation الذى يحلل (أو يذيب) كتلة كانت فى الأصل متماسكة مطردة بحيث تتسع وتمتد على هيئة أشكال فردية . وهذا التوزيع المتعادل للطاقات المتعارضة يولد فى الوقت نفسه ضرباً من التناسب أو النظام الذى يمنع التنوع من أن يستحيل إلى « عدم تجانس » لا أثر للنظام فيه . وسواء نظرنا إلى التصوير ، أو إلى الموسيقى أو إلى الدراما ، أو إلى الرواية ، فإننا سنجد أنها جميعها تمتاز بضرب من « التوتر » وهذا التوتر يتجلى — فى أشكاله الواضحة — على صورة استخدام لبعض الألوان التى يكمل بعضها بعضاً ، واستعانة بضرب من التباين الذى يميز « أمامية » اللوحة عن « خلفيتها » ، وحرص على إظهار التقابل بين الموضوعات المركزية والموضوعات المحطية (السطحية) . والملاحظ فى التصوير الحديث أن هذه الظاهرة الضرورية ، ظاهرة تباين وترابط كل من النور والظلام ، لاتحقق عن طريق استخدام التظليل ،والألوان الداكنة « كاللون البنى مثلا » بل عن طريق الالتجاء إلى ألوان صافية يعد كل لون منها فى ذاته زاهياً . كذلك تستخدم المنحنيات التى يشابه كل منها الآخر لتحديد معالم الأشياء ، ولكن فى اتجاهات متضادة إلى أعلى وإلى أسفل ، أوإلى الأمام وإلى الخلف . وفضلا عن ذلك فإن الخطوط الفردية نفسها قد تكشف عن نوع من التوتر . وكما لاحظ ليوشتين Leo Stein يمكن القول بأن «التوتر» فى الخط هو مما يستطيع المرء أن يلاحظه لو أنه تتبع



« المستحمات » للمصور الفرنسى أوجست رنوار

المعالم الخارجية لأى إناء،وتنبه إلى القوة التى لابد من توافرها لإعطاء الخط الدائرى (أو المحيط الخارجى) contour والانحناءة المطلوبة . وهذا يتوقف أولا على المرونة الباطنة فى الخط ، ثم على الاتجاه والطاقة المستمدين من الأجزاء السابقة .. الخ . وإنها لظاهرة هامة ذات دلالة أن يكون استخدام الفواصل intervals (أو المسافات) فى الأعمال الفنية قد أصبح ظاهرة كلية عامة . وليست هذه الفواصل عبارة عن ثغرات أوهوات ، بل هى تقوم بمهمة تحقيق التحديد الفردى من جهة ، والتوزيع المتناسب من جهة أخرى . ومعنى هذا أن من شأن هذه الفواصل (أو المسافات المتخللة) أن تحقق التخصيص النوعى والعلاقة الترابطية فى وقت واحد .

والواسطة التى تعمل من خلالها الطاقة هى التى تحدد العمل الناتج . والمقاومة التى لابد من التغلب عليها فى الغناء والرقص والتمثيل الدرامى هى فى جانب منها كامنة فى الجهاز العضوى نفسه (كالارتباك والخوف والحرج والخجل والهيبة وانعدام الحيوية) ، وهى فى الجانب الآخر منها متوقفة على جمهور النظارة الذين يواجههم الفنان . وسواء ، أنظرنا إلى الإلقاء الغنائى أم إلى الرقص أم إلى الأصوات الصادرة عن الآلات الموسيقية، فإننا نلاحظ أن من شأن هذه جميعاً أن تحدث تأثيرها فى الجو المحيط بها ، أو الأرض التى يقف عليها الفنان ، ولكنها ليست مضطرة إلى مواجهة مقاومة من جانب مادة خارجية يكون من الضرورى تشكيلها . ومعنى هذا أن المقاومة هنا شخصية ، كما أن النتائج المترتبة عليها ذات طابع شخصى مباشر ، سواء أكان ذلك من جانب المنتج أم من جانب المستهلك . ومع ذلك فإن الإلقاء البليغ لا يسجل على الماء ، بل إن الأجهزة العضوية المشتركة فى العملية والأشخاص المعنيين بالأمر لابد — إلى حد ما — من أن يصنعوا من جديد ؛ أما المؤلف الموسيقى ، والكاتب ، والمصور ، والمثال ، فإنهم جميعاً يمارسون نشاطهم فى واسطة خارجية نائية عن جمهور النظارةبشكل

أظهر مما هو الشأن لدى الممثل ، أو الراقص ، أو عازف الموسيقى . وهم يعيدون تشكيل مادة خارجية يجدون من جانبها مقاومة ، فضلا عما تنطوى عليه من ضروب توتر داخلى ، ولكنهم معفوون من كل ضغط خارجى يمارسه بإزائهم جمهور مباشر من النظارة . والفارق بين هؤلاء وأولئك فارق عميق خطير الأثر ، لأنه يرتد إلى اختلاف فى المزاج والموهبة والحالات الوجدانية المختلفة للجمهور . وليس فى وسع فن التصوير أو فن المعمار أن يلقى ذلك الاستحسان الإجماعى الذى ينتزعه بشكل مباشر أرباب المسرح ، أو أهل الرقص ، أو القائمون بالأداء الموسيقى ، فالاحتكاك الشخصى المباشر الذى يتاح لأهل البلاغة أو الموسيقى أوالتمثيل الدرامى إنما هو ظاهرة فريدة فى نوعها **sui generis** .

وليس التأثير للفنون التشكيلية أو المعمارية تأثيراً عضوياً ، بل هو تأثير يتحقق فى العالم الدائم القائم حولنا . فهذا التأثير أقل مما عداه من حيث طابعه المباشر ، ولكنه أكثر مما عداه دواما أو استمراراً . وحين يتم تسجيل الغناء والدراما فى كتب الأدب ، أو حين تتحقق للموسيقى الكتابة بالنوتة فإن هذه جميعاً سرعان ما تأخذ مكانها بين غيرها من الفنون التشكيلية . والواقع أن التأثير الذى أدخلته التعديلات الموضوعية على الفنون التشكيلية لهو تأثير مزدوج . فهى من جهة قد نجحت نجاحاً مباشراً فى خفض التوتر القائم بين الإنسان والعالم . وهكذا أصبح الإنسان يجد نفسه أكثر ألفة مع بيئته مادام يعيش فى عالم قد أسهم بنفسه فى تكوينه . ومعنى هذا أن الإنسان قد أصبح متعوداً بيئته ، وبالتالى فقد صار يستريح نسبياً إلى عالمه . والملاحظ فى بعض الحالات (وفى نطاق حدود معينة) أنه إذا نتج عن هذا الوضع توافق زائد بين الإنسان وبيئته، فإن مثل هذا التوافق كثيراً ما يكون ضاراً بكل إبداع جمالى لاحق . وآية ذلك أن الأمور عندئذ تصبح ممهدة أكثر من اللازم ، فضلا عن عدم توافر القدر الكافى من الاختلال (أوعدم

النظام) لخلق الرغبة فى كشف جديد . أو إيجاد الفرصة لإيقاع جديد . وهكذا يصبح الفن نمطياً متحجراً ، ويقصر كل همه على إدخال طائفة من التغيرات الطفيفة على بعض الموضوعات القديمة مستخدماً أساليب ملائمة وأشكالا سارة مع ملاحظة أن هذه الأساليب لا تكون ملائمة إلا لأنها عبارة عن مسالك للذكريات السارة . وعند هذا الحد لا يكون هناك مفر أمام البيئة من أن تصبح مستنفدة مستهلكة من الناحية الجمالية . ولاشك أن تكرر ظهور الأكاديمى و« التوفيقى » فى الفنون،إنما هو ظاهرة لا يمكن تجاهلها . ولئن كنا نربط فى العادة « الأكاديمى » بالتصوير والنحت أكثر مما نربطه — مثلا — بالشعر أو الرواية إلا أن هذا لايمنعنا مع ذلك من أن نقرر أن اعتماد هذين الفنين على الرصيد المخزون من المشاهد ، والأشكال المتنوعة من المواقف المألوفة ، والزخارف الجاهزة من الأنماط الخلقية المعروفة ، إنما يسبغ عليها سائر السمات التى تسوغ تسميتها للصورة أو اللوحة بأنها مجرد لوحة أوصورة « أكاديمية » .

بيد أنه لابد من أن يحين وقت تولد فيه هذه الألفة نفسها ضرباً من المقاومة من جانب بعض العقول . وهنا تمتص الأشياء المألوفة ، لكيلا تلبث أن تصبح بمثابة الراسب الذي تجيء بذور الأحوال الجديدة أوشرر الظروف المستجدة ، فتحدث نوعاً من الاضطراب أوتولد فيه ضرباً من الشغب . وحينما لا يكون الشيء القديم قد أدمج تماماً،فإن النتيجة التى تترتب على ذلك ستكون مجرد ضرب من الانحراف أو الشذوذ eccentricity . ولكن الفنانين العظماء الأصليين إنما هم أولئك الذين يحملون التراث أو التقليد إلى باطن ذواتهم ، فيعملون على هضمه أوتمثله بدلا من التهرب منه أو الإعراض عنه . وعندئذ يجيء الصراع القائم بين هذا التراث وبين ماهو جديد فى نفوسهم أو فى بيئتهم،فيخلق التوتر الذى يتطلب لوناً جديداً من التعبير ، وربما لم يكن شكسبير يملك إلا « القليل من التراث اللاتينى »

« والأقل من التراث اليونانى » ، ولكنه مع ذلك كان نهماً لايشبع ، فكان يلتهم شتى المواد التى يجدها فى متناول يده لدرجة أنه كان من الممكن أن يعد سراقا أو منتحلا لولا أن سائر المواد التى استعارها قد عورضت وضمت فى الحال إلى عيانه الشخصى بفعل حب استطلاع لايقل نهماً ، كان يدفعه دائماً إلى محاولة لفهم الحياة فى كل ما حوله . وقد كان كبار المجددين فى فن التصوير الحديث طلاباً أكثر مثابرة على استيعاب لوحات الماضى من الفنانين المقلدين الذين وضعوا دعائم الطريقة المعاصرة . ولكن عناصر عيانهم الشخصى قد عملت على معارضة التقاليد القديمة ، فنشأت عن هذا الصراع المتبادل ، وتلك التقوية reënforcement المتبادلة إيقاعات جديدة .

وهذه الحقائق التى عمدنا إلى إيضاحها هى بمثابة الدعائم المتينة لنظرية جمالية تقوم على الفن ، لا على بعض الآراء المسبقة الدخيلة . ولاسبيل إلى إقامة مثل هذه النظرية إلا على فهم واع للدور المركزى للطاقة فى الداخل والخارج ، وإدراك صحيح لتفاعل الطاقات الذى يؤدى إلى ظهور التعارض جنباً إلى جنب مع التجمع والمحافظة والتوقف والاستراحة والحركة التآزرية المتجهة صوب التحقيق داخل خبرة منظمة أوإيقاعية . وهكذا تلقى الطاقة الداخلية انطلاقاً أو تحرراً فى التعبير ، فى حين يجىء التجسيم الخارجى للطاقة فى صميم المادة فيتخذ صورة . ونحن نجد هنا نموذجاً أوفى وأوضح لعلاقة الفعل والانفعال (أو العمل والمعاناة) بين الجهاز العضوى والبيئة ، مما تتولد عنه الخبرة والإيقاع الخاص بالعلاقات المختلفة التى تقوم بين الفعل والانفعال (أو بين العمل والمعاناة) هو مصدر التوزيع للعناصر وتحديد أنصبتها مما يؤدى إلى وحدة الإدراك واتصافه بالصبغة المباشرة ، أما حين تنعدم العلاقة الصحيحة والتوزيع الملائم، فهنالك لابد من أن يتولد اختلاط يقطع الطريق أمام وحدة الإدراك . وعلى العكس نجد أن من شأن العلاقة المضبوطة أن تولد الخبرة التى بمقتضاها يحقق العمل الفنى اضطراباً واستثارة

من جهة ، وتأليفاً أوصلحاً من جهة أخرى . والفعل هو الذى يحقق عملية الاضطراب والاستثارة ، على حين تجىء النتائج المتقلبة (أو المكابدة) فتجلب حالة من السكينة أو الهدوء ، أما حين تكون المعاناة مكتملة مترابطة فإنها عندئذ تتسبب فى تجميع الطاقة ، وهذا التجميع بدوره يكون مصدراً لانطلاق لاحق ، أوتحرراً جديداً للنشاط . وهكذا يتولد إدراك حسى يجىء منظما واضحاً عامراً فى الوقت نفسه بالكثير من الشحنات الوجدانية .

وليس أيسر بطبيعة الحال من أن نبالغ فى تقرير صفة السكينة أوالهدوء التى يمتاز بها الفن ، فإنه ليس ثمة فن يخلو من حالة الهدوء والسكينة التى تتجاوب مع ما فى الموضوع من خطة أو تصميم . ولكن ليس ثمة فن أيضاً دون مقاومة وتوتر واستثارة (أو تهيج) وإلا لما كان الهدوء الذى ينتج عنه هدوء التحقق والاستكمال . وكثيراً ما يفرق التصور الذهنى بين أشياء هى فى الإدراك الحسى والوجدان الانفعالى متحدة مترابطة . فالتفرقات أو التميزات التى تستحيل إلى متناقضات فى التفكير الفلسفى ، بين الحسى والعقلى ، بين المظهر الشكلى والمضمون ، أوالمعنى ، بين التهيج والهدوء ، هى مما لا وجود له فى الأعمال الفنية . وليس السبب فى انعدام كل هذه التفرقات داخل العمل الفنى هو أنه قد تم التغلب من قبل على ضروب التعارض التصورى أو الذهنى ، وإنما السبب فى أن مستوى الخبرة الذى يبلغه العمل الفنى هو مستوى لا تظهر فيه كل تلك التفرقات الذهنية أو التميزات العقلية . وقد ينشأ التنوع أو التعدد variety عن التهيج أو الاستثارة ، ولكن ليس فى التنوع المحض وحده مقاومات يلزم التغلب عليها والعمل على وقفها . وليس ثمة منظر أكثر تنوعاً (أو تعدداً) من منظر الأثاث المبعثر على طوار «رصيف» الشارع ، فى انتظار قدوم عربة النقل . ومع ذلك فإن النظام والهدوء لا يتحققان حينما توضع كل تلك القطع المختلفة من الأثاث بالضغط والقوة داخل عربة النقل . وإنما لابد من أن توزع قطع الأثاث

بعضها بالنسبة إلى بعض ، كما يحدث عند تأثيث غرفة لكي يتكون من مجموعها كل واحد منظم . وحينما يتم التآزر (أو التعاون) بين عملية التوزيع وعملية التوحيد ، فهنالك يتحقق فعل التغير الذى يكفل عنصر الإثارة ، وفعل الإنجاز الذى يفضى إلى حالة الهدوء .

وهناك صيغة قديمة للجمال فى الطبيعة والفن تتلخص فى عبارة « الوحدة فى الكثرة » ، وإدراكنا لمعنى هذه العبارة إنما يتوقف بأسره على فهمنا لحرف الجر « فى » فقد تكون هناك أصناف كثيرة فى الصندوق الواحد ، أو قد تكون هناك أشكال متعددة فى اللوحة الواحدة ، أو قد تكون هناك نقود كثيرة فى جيب واحد ، أو قد تكون هناك وثائق عديدة فى خزانة واحدة . وفى كل هذه الحالات ، نجد أن الوحدة عرضية دخيلة ، وأن الكثرة مبعثرة غير مترابطة . والنقطة الهامة التى يجدر بنا أن نتنبه إليها فى هذا الصدد هى أن الوحدة والتعدد هما دائماً من هذا النوع أو أقرب ما يكونان إليه حينما تكون وحدة الموضوع أو المنظر مورفولوچية (أو استاتيكية) ، ولا تصبح لهذه الصيغة أية دلالة اللهم إلا إذا فهم لفظا الوحدة والكثرة على أنهما ينصرفان إلى علاقة فعالة بين الطاقات . ولا يمكن أن يكون هناك امتلاء أو تمام fullness ، كما لا يمكن أن تكون ثمة أجزاء عديدة اللهم إلا إذا كانت هناك تفرقات متمايزة ، ولكن مثل هذه التفرقات إنما تكتسب صبغة جمالية — كما هو الشأن فى ثراء العبارة الموسيقية — حينما تستند إلى التفرقات (أو التميزات) إلى المقاومات المتبادلة ، فلا قيام للوحدة إلا حين تولد المقاومات فى حالة من التوقف (والترقب) التى يزيلها التفاعل التآزرى للطاقات المتعارضة . وليست « الوحدة » التى تشير إليها الصيغة المذكورة آنفاً سوى مجرد تحقيق يتم عن طريق تفاعل الأجزاء للطاقات الخاصة بكل

منها . أما « الكثرة » فهى مظهر للتفرد المحدد الراجع إلى القوى المتعارضة حين تجىء فى خاتمة المطاف فتعمل على دعم التوازن . وهكذا نجد أنه سيكون علينا فيما يلى أن نتعرض لموضوع جديد ، ألا وهو تنظيم الطاقات فى العمل الفنى ، مادامت صفة « الوحدة فى الكثرة » التى ننسبها إلى العمل الفنى إنما هى صفة ديناميكية .

الفصل الثامن

تنظيم الطاقات

لقد أشرنا مراراً من قبل إلى وجود فارق بين « نتاج الفن » (سواء أكان تمثالا، أم لوحة ، أم غير ذلك) وبين «عمل الفن » ، فالأول منهما مادىّ كامن القوى ، أما الثانى فإيجابى قائم فى صميم التجربة ، إذ هو عبارة عما يفعله الناتج الفنى ، أو هو صميم عمله ، وليس ثمة شىء ينفذ إلى التجربة عارياً تماماً ، منفرداً بذاته ، سواء أكان هذا الشىء حدثاً يبدو فى الظاهر عديم الشكل ، أم قضية فكرية اتخذت صورة نسق عقلى ، أم موضوعاً أحكم صنعه بكل عناية وحدب عن طريق اتحاد الفكر والعاطفة . وإن دخول الشىء إلى نطاق التجربة لهو فى حد ذاته فاتحة لتفاعل مركب ، وعلى طبيعة هذا التفاعل سيتوقف طابع الشىء على نحو ما سيختبر آخر الأمر فى صميم التجربة ، ولا يكون هناك عمل فنى بمعنى الكلمة ، اللهم إلا حين يكون بناء الموضوع من النوع الذى يسمح لقوته بأن تتفاعل بنجاح (ولكن دون سهولة) مع الطاقات الصادرة عن الخبرة ذاتها ، وحينما تجىء مظاهر التوافق والتعارض المتبادلة بينهما فتتضافر على إنتاج مادة تتطور بطريقة تجمعية يقينية (ولكن دون ثبات زائد عن الحد) متجهة نحو مرحلة إشباع الدوافع وحلّ ضروب التوتر .

وقد أبرزنا فى الفصل السابق توقف هذا العمل النهائى على وجود إيقاعات فى الطبيعة ، كما بينا أن هذه الإيقاعات هى شروط توافر الصورة فى الخبرة . وبالتالى شروط التعبير نفسه ، بيد أن الخبرة الجمالية — وهى عبارة عن العمل الفنى فى مظهره الفعلى — إنما هى إدراك ، ومن هنا فإن هذه الإيقاعات لا تصبح جمالية — حتى ولو كانت مجسمة فى موضوع خارجى هو نفسه نتاج فنى — إلا إذا استحالت إلى إيقاع فى صميم الخبرة

ذاتها ، وهذا الإيقاع المختبر فى صميم التجربة ، هو شيء مختلف كل الاختلاف عن الاعتراف العقلى بوجود إيقاع فى الشيء الخارجى . كما أن تذوق الألوان المنسجمة المتلألئة (أو الاستمتاع بها عن طريق الإدراك الحسى) هو أمر مختلف كل الاختلاف عن تلك المعادلات الرياضية التى تحددها (أوتعرفها) للباحث العلمى .

وسنعمد الآن إلى تطبيق هذه الحقيقة ، من أجل العمل على التخلص من فكرة خاطئة عن الإيقاع ، كان لها أثر جد خطير فى إفساد النظرية الجمالية ، أما هذه الفكرة الخاطئة فقد نجمت عن أن بعضاً من الباحثين قد عجزوا عن أن يدخلوا فى اعتبارهم أن الإيقاع الجمالى مسألة إدراك حسى. وأنه لذلك يشتمل على ما قد تسهم به الذات فى عملية الإدراك الإيجابية . ومن الغريب أن هذا التصور الخاطئ الذى نحن بصدده ، يقوم جنباً إلى جنب مع الآراء التى تزعم أن الخبرة الجمالية مسألة انطباع مباشر للإدراك الحسى ، وهذا الرأى الذى نشير إليه يوحد بين الإيقاع وبين انتظام التكرار (أو الترجيع) Recurrence وسط العناصر المتغيرة .

وقبل أن نمضى مباشرة إلى الحديث عن هذا التصور ، نرى لزاماً علينا أن نبين ما له من أثر فى فهم الفن ، فنحن نعلم أن نظام العناصر المكونة للموضوعات المكانية من حيث هى مكانية ومادية ، أعنى بصرف النظر عن دخولها فى عملية التفاعل التى تسبب حدوث التجربة ، إنما هو — نسبياً على الأقل — نظام ثابت محدد ، ولو أننا نحينا جانباً تأثير بعض العوامل الجوية البطيئة لوجدنا أن خطوط التماثيل وسطوحها تظل على ما هى عليه . كما هى الحال أيضاً بالنسبة إلى أشكال البناء ومسافاته ، وقد استنتج البعض من هذه الحقيقة أن هناك نوعين من الفنون الجميلة : فنوناً مكانية ، وأخرى زمانية ، وأن هذه الفنون الأخيرة وحدها هى التى تتسم بطابع الإيقاع ، وكان الجانب المتمم لهذا الخطأ هو القول بأن الأبنية والتماثيل وحدها هى

التي تتسم بطابع التماثل « Symmetry » ، ولو أن تأثير هذا الخطأ امتد إلى النظرية وحدها لما كان خطيراً . ولكن الحقيقة أن إنكار وجود الإيقاع بالنسبة إلى اللوحات والأبنية يحول دون إدراك الكيفيات التي لا غنى عنها مطلقاً لإحداث (التأثير) الجمالي .

وكل توحيد بين الإيقاع من جهة ، وبين الترديد الحرفي ، أو العود المنتظم لنفس العناصر من جهة أخرى ، إنما يتصور « الترجيع » تصوراً سكونياً (استاتيكياً) أو تشريحياً ، بدلا من أن يتصوره تصوراً وظيفياً ، في حين أن هذا التصور الأخير يفسر الترجيع على أنه عملية مساعدة أو تعضيد – تتم من خلال طاقة العناصر – لخبرة تامة مكتملة ، ولما كان المثال المحبب إلى نفوس القائلين بهذه النظرية هو دقات الساعة فقد يكون في وسعنا أن نسمي هذه النظرية باسم « نظرية التكتكة » tick-tock-theory (أو نظرية دقات الساعة) ، وعلى الرغم من أن لحظة قصيرة من التأمل لهي الكفيلة بأن تبين لنا أنه لو أمكننا أن نختبر في تجربتنا سلسلة مطردة من الدقات المنتظمة المتوالية ، لكان الأثر المحقق لهذه التجربة فينا هو أن نهرع إلى النوم فوراً ، أو أن نستشعر ضرباً من الحنق أو الإغاظة ، إلا أن القائلين بمثل هذا الانتظام ، أو الاطراد ، يزعمون أنه عبارة عن أساس أرضي ، وأنه لا يلبث أن يتعقد حين يضاف إليه عدد كبير من الإيقاعات الأخرى التي يتصف كل واحد منها بأنه منتظم مطرد في حد ذاته ، ولا ريب أن في إمكاننا بطبيعة الحال أن نحلل تحليلا رياضياً إيقاعا عانيناه بالفعل في صميم التجربة ، بحيث نرده إلى مركب (أو مزيج) من اطراد أصلي محمل بعدد من الإيقاعات المطردة الصغرى ، ولكن النتيجة التي سيفضي إليها هذا التحليل لن تكون إلا صورة تقريبية ميكانيكية لأي إيقاع حيوي أو تعبيري ، وهذه النتيجة إنما تشبه ما وصلت إليه المحاولات التي بذلت لإنشاء خطوط منحنية مرضية جمالياً (كخطوط الأواني الإغريقية) عن طريق التأليف

بين عدد من المنحنيات التى أنشئ كل واحد منها وفقاً لحساب رياضى صارم .

ولقد اضطلع أحد الباحثين — مستعيناً بجهاز تسجيل — بمهمة بحث أصوات المغنِّين ، فتبين أن أصوات الفنانين المكتملين (الذين نضجت مواهبهم) ، وهم أولئك الذين نعدهم ممتازين قد سجلت على خطوط تعلو قليلا أو تنخفض قليلا عن الخطوط المقابلة لمقام الصوت المضبوط ، فى حين أن المغنين الذين ما زالوا تحت التمرين كانوا أميل إلى إصدار أصوات متطابقة تماماً مع تسجيلات الفواصل الموسيقية الدقيقة ، وقدلاحظ هذا الباحث أن الفنانين كانوا « يتجاوزون » دائماً عن التزام القواعد الموسيقية بكل دقة وصرامة ، وهذا « التجاوز » نفسه هو الذى يحدد الفارق بين التركيب الميكانيكى الموضوعى الصرف من جهة ، وبين الإنتاج الفنى من جهة أخرى ، وذلك لأن الإيقاع يشتمل على تنويع مستمر أو تغير دائم ، ولو أننا عدنا إلى التعريف الذى سبق لنا أن قدمناه للإيقاع باعتباره تغيراً منظما فى تجلى الطاقة ، لوجدنا أنه ليس « للتغير » من الأهمية قدرما للنظام فحسب ، بل إن التغير لهو معامل ضرورى لا غنى عنه لكل نظام جمالى ، وكلما زاد التغير ، كان التأثير أكثر أهمية ، ولكن بشرط أن يظل النظام قائماً ، وهذه الحقيقة إنما تدلنا على أن النظام الذى نحن بصدده ، لايرتد إلى بعض الاطرادات الموضوعية ، بل هو يتطلب مبدأ آخر يفسر عن طريقه . أما هذا المبدأ — كما سبق لنا القول مراراً — فهو مبدأ التقدم التدريجى (التجميعى : cumulative) نحو تحقيق الخبرة بالاستناد إلىعملية تكامل الخبرة ذاتها ، الأمر الذى لاسبيل إلى قياسه بالرجوع إلى حدود خارجية صرفة ، وإن لم يكن من الممكن الوصول إليه دون الاستعانة بمواد خارجية ، سواء أكانت ملاحظة أم متخيلة .

وربما كان فى وسعنا هنا أن نسوق مثالا توضيحياً ندلل به على ما قلناه ،

مستعينين ببعض أبيات اخترناها بطريقة عشوائية من قصيدة قد لاتكون من روائع الشعر الممتاز ولكنها لاتخلو من تشويق ، وإليك هذه الأبيات القلائل من « افتتاحية » وردزوورث ، فإنها وافية بالغرض الذى نرمى إليه :

« بين الرياح وأمطار الصقيع البازد
« وذلك النشاط الدائب الذى تقوم به العناصر
« وقفت شاة منفردة ، إلى جوارها شجرة يابسة
« بينما انبعثت الموسيقى الكئيبة من ذلك السور الحجرى القديم
« وعلت أصوات الغابات والميـــاه
« وراح الضباب على خطوط كل من السبيلين
« يتقدم بأشكاله الكثيفة التى لا تجحدها عين(*) » .

ولئن كان هناك شيء من السخف فى أن يحاول المرء تحويل الشعر إليه إلى نثر ، بقصد العمل على تفسير معنى الشعر ، إلا أن الغرض الذى نهدف من وراء تقديم تحليل نثرى لهذه القصيدة ، هو إبراز ناحية نظرية هامة ، لا تفسير الأبيات المشار إليها .

وهنا نلاحظ أولا وقبل كل شيء أنه ليس فى هذه الأبيات كلمة واحدة تتردد فيها تلك المعانى الثابتة المحددة التى قد يوضحها لنا أى معجم من المعاجم . فمعانى كلمات مثل « رياح . وأمطار . وشاة . وشجرة . وسور حجرى . وضباب » تعد بمثابة « دالة » function للموقف المعبر عنه ككل . ومن ثم فإنها « مُتغَيِّر » variable من متغيرات ذلك الموقف وليست مجرد «ثابت» من الثوابت الخارجية . وما يصدق على الكلمات يصدق أيضاً على الصفات مثل « بارد . متوحد . يابس . كئيب . كثيف » : فإن ما يحدد معناها إنما هو

(*) تصرفنا فى ترجمة هذه الأبيات بعض الشىء ، بحسب ما تقتضيه طبيعة الصياغة العربية ، فنى الأصل مثلا يصف الشاعر أشكال الضباب بأنها « أشكال لا نزاع فيها » **indisputable** ولعله يعنى بذلك أنها واضحة للعيان . فلا يمكن أن تجحدها عين . (المترجم)

الخبرة الفردية التى توحى بالكآبة ، بحيث إن كل صفة منها لتسهم فى بناء الخبرة والعمل على تحققها . فى حين أن كل صفة — بدورها — تصطبغ بصبغة الخبرة التى دخلت فى بنائها كعامل من عوامل تنشيط الطاقة . ثم هناك التنوع فى الموضوعات ؛ فبعضها عديم الحركة نسبياً ، وبعضها الآخر فى حالة حركة ، وبعضها مرئى ، وبعضها الآخر مسموع ؛ فهناك أمطار ورياح ، سور وموسيقى ، شجرة وصوت . ثم هناك سير بطىء نسبياً ، مادامت الموضوعات هى الغالبة ، لا يلبث أن يتحول إلى سير سريع بظهور « الأحداث » ، أى مع « أصوات الغابات والمياه » ، لكى يصل فى النهاية إلى ذروته مع دفع الضباب المتقدم دون رفق أولين . وهذا « التنوع » الذى يظهر تأثيره واضحاً فى كل التفاصيل أو الجزئيات ، إنما هو الذى يجعل هناك فارقاً شاسعاً بين أمثال هذه الأبيات وبين الأبيات المزدوجة المتراوحة كالأرجوحة (*). ومع ذلك فإن « النظام » قائم فى صميم القصيدة . ولكن لا النظام القائم على التكرار فى المادة أو الصورة ، بل ذلك النظام الإيجابى الفعال الذى يتجلى فى كون كل عنصر من العناصر يمضى قدماً إلى الأمام بعملية بناء الموقف الكلى المختبر فى صميم التجربة ، دون أن يكون ثمة إسراف فى البناء ، ودون أن تكون هناك مفارقات تسبب التصادم أو التخريب . والنظام — فى دائرة الغايات الجمالية — إنما يتحدد ويقاس بالرجوع إلى بعض السمات الوظيفية الفعالة .

ولو أننا أردنا أن نقيم ضرباً من التقابل بين هذه الأبيات ، وبين إحدى التسابيح الدينية (أو الترانيم الإنجيلية) — مثلا — التى طالما استمد آلاف الناس من إيقاعاتها واهتزازاتها إشباعاً جمالياً أولياً ، لتبين لنا بكل وضوح

(*) يستعمل ديوى هنا كلمة « soe — saw couplet » وهو يعنى بها تلك القصائد المزدوجة (المؤلفة من بيتين) التى تكون فيها حركة صاعدة ، وهابطة ، تشبه حركة أرجوحة الأطفال . حيث يجلس طفلان أحدهما قبالة الآخر فيتحرك الجسر الخشبى إلى أعلى من ناحية وإلى أسفل من الناحية الأخرى . (المترجم)

أن لهذه الأناشيد طابعاً خارجياً مادياً يتجلى فى نزوع الناس نحو الاستجابة لها بمتابعة النغم متابعة مادية . وهنا يكون فقر العاطفة ناشئاً عن الاطراد النسبي الذى تتسم به كل من المادة ، والطريقة التى عولجت بها هذه المادة. وحتى لو أننا عدنا إلى القصائد الخيالية الأسطورية ، لوجدنا أن الأبيات التى تتكرر فيها على صورة « قرار » refrain — لا تتسم فى صميم الخبرة بنفس الاطراد الذى تتميز به حينما توجد على حدة . وذلك لأنه حينما تدخل تلك الأبيات المتكررة فى سياقات متغيرة ، فإنها تكتسب تأثيراً متنوعاً يعمل على استمرار عملية « المحافظة » التجميعية . حقاً إنه لفى استطاعة الفنان أن يستخدم شيئاً هو فى الخارج محض تكرار ، لكى ينقل إلينا عن طريقه إحساساً بالقضاء الذى لا يرحم . ولكن هذا التأثير يتوقف على عملية « تجميع » summation — هى أكثر من مجرد إضافة كمية . وهكذا ترى فى الموسيقى أن أى مقطع متكرر — وليكن مثلا ذلك المقطع الأولى الذى ألقى على مسامعنا فى استهلال سيمفونية ما — لايلبث أن يكتسب قوة . نظراً لأن السياقات الجديدة التى أصبح يوجد فى إطارها قد صبغته بصبغتها ، وخلعت عليه قيمة جديدة ، حتى ولو كانت هذه القيمة هى مجرد الإعراب عن موضوع ما ، بشكل أكثر تشديداً ، وتحديداً ، وتركيزاً (أو تجميعاً) .

وليس هناك بطبيعة الحال إيقاع بدون ترجيع . ولكننا حينما نفسر الترجيع على أنه مجرد تكرار حرفى ، سواء أكان ذلك للعناصر المادية أم للفواصل الموسيقية ، فإننا نستبدل بخبرة الفن مجرد تحليل عقلى . كذلك الذى نجده فى العلم الطبيعي والترجيع الآلى (أو الميكانيكى) هو مجرد ترجيع لوحدات مادية . أما الترجيع الجمالى فهو ترجيع « علاقات » تستجمع وتوصل ما تجمعه إلى ما بعده . والوحدات المرجعة — من حيث هى كذلك — إنما تجتذب نحوها الانتباه بوصفها أجزاء منفصلة ، وبالتالى فإنها تصرف الانتباه

عن الكل . وهذا هو السبب فى أنها تقلل من حدة التأثير الجمالى . وأما العلاقات المرجعة،فهى تعمل على تحديد الأجزاء وإظهار معالمها ، فتخلع عليها فردية خاصة بها ، ولكنها أيضاً تقوم بمهمة الربط ، فإن من شأن الوحدات الفردية التى تميزها أن تتطلب — بسبب ما بينها من صلات — ترابطاً وتفاعلا مع غيرها من الوحدات الفردية الأخرى . وهكذا تسهم الوحدات بدور حيوى فعال فى بناء كل ممتد موسع .

وقد اعتبرت دقة طبلة الرجل المتوحش أيضاً نموذجاً للإيقاع ، فحلت محل نظرية التكتكة (أو نظرية دقات الساعة) ، نظرية الدمدمة (أو نظرية دقات الطبلة)(*) .

وأصحاب هذه النظرية يعتقدون أيضاً أن التكرار البسيط أو الرتيب (على الأصح) للدقات هو معيار الإيقاع ، وأن التنويع إنما يلحق هذا التكرار بسبب إضافة إيقاعات أخرى يتصف كل منها بأنه مطرد ، فى حين أن ما يدخل عنصر الاستثارة أو التشويق إنما هو استخدام التغير عديم الإيقاع arythmic . بيد أن من سوء حظ الأساس الموضوعى المزعوم الذى تنادى به هذه النظرية ، أن دقات الطبلة لاتحدث بمفردها ، بل هى تحدث كعوامل تدخل فى كل أكثر تعقيداً ، ألا وهو ذلك « الكل » المتنوع الحافل بالغناء والرقص . فليس هناك تكرار ، بل تطور وارتفاع نحو مستويات أعلى من الإشارة ، قد تصل أحياناً إلى حد الخبل أو الجنون . وإن كانت نقطة البدء فى هذا التطور هى مجموعة من الحركات البطيئة الهادئة نسبياً . وثمة واقعة أخرى قد تكون أكثر أهمية من كل هذا ، وتلك هى أن تاريخ الموسيقى نفسه يظهرنا على أن الإيقاعات البدائية — كإيقاعات الزنوج الأفريقيين — هى فى الواقع أكثر تنويعاً ، وأرق ترجيعاً ، وأقل

(*) استعملت كلمة « تكتكة » للإشارة إلى صوت دقات الساعة : tick — tock كما استعملنا كلمة « دمدمة » للإشارة إلى صوت دقات الطبلة tom — tom . (المترجم)

اطرادا من إيقاعات موسيقى الجماعات المتمدينة . كما أن إيقاعات الزنوج الشماليين فى الولايات المتحدة،هى فى العادة أكثر مراعاة للتقاليد من إيقاعات أهل الجنوب . وفضلا عن ذلك فإننا نلاحظ أن مقتضيات موسيقى الجوقة Part-music — وإمكانيات الهارمونيا قد عملت على تحويل جانب الإيقاع المتمثل فى التغيرات المباشرة للشدة intensity — إلى ضرب أعلى من الاطراد . على حين أن النظرية التى نحن بصددها تستلزم حركة عكسية .

إن المخلوق الحى ليتطلب « النظام » فى حياته ، ولكنه يتطلب « الجدة » أيضاً . وإذا كان « الاضطراب » مبعث نفور واستياء ، فإن « السأم » أيضاً مصدر كدر وضيق . حقاً إننا نتحدث عن « لمسة الاضطراب » التى تخلع على المشهد المنتظم (أوالمطرد) ضرباً من السحر ، ولكن هذه اللمسة لا توصف بالاضطراب إلا من وجهة نظر خارجية محضة . وأما من وجهة نظر الخبرة الفعلية ، فهى تضيف عنصرى التأكيد والتميز ، ولكن بشرط ألا تحول دون استمرار عملية الانتقال التجميعى من جزء إلى آخر . ولوأننا اختبرنا هذه اللمسة فى صميم التجربة بوصفها « اضطرابا » أو « انعداماً للنظام » ، لوجدنا أنفسنا بإزاء تصادم لا يقبل الحل ، ولتولد لدينا بالتالى شعور بالنفور أوالاستياء . بيد أننا نلاحظ — من جهة أخرى — أن التصادم المؤقت قد يكون عامل مقاومة يستجمع كل ما هنالك من طاقة ، لكى يواصل السير بنشاط أكبر وانتصار أعظم . وعلى حين أن الأشخاص الذين كانوا مدللين فى صباهم يحبون الحياة الناعمة ويتعلقون دائماً بالأشياء الهينة ، نجد أن الأشخاص الذين يتمتعون بالحيوية والنشاط ، ممن يؤثرون أن يحيوا ، ولايقنعون قط بمجرد الاستمرار فى البقاء ، ينفرون دائماً من كل ما هو سهل (أوهين) أكثر من اللازم . ولايصبح « الصعب » (أو العسير) موضع اعتراض . اللهم إلا حين يحاصر الطاقة ويسد فى وجهها المنافذ ،

بدلا من أن يكون بمثابة تحد لها . وهناك منتجات جمالية تظفر بانتشار واسع . فنقول عنها: إنها ضربت أرقاماً قياسية فى نسبة توزيعها فى موسم بعينه . ومثل هذه المنتجات تمتاز فى العادة بأنها بسيطة سهلة ، ولهذا فإنها تروج بسرعة وتلقى استحساناً كبيراً . وهكذا يعمل طابعها الشعبي على اجتذاب المقلدين . فسرعان ما يجعلون منها « أحدوثة العصر » (الموضة) فى التمثيليات والروايات والأغانى لفترة زمنية محددة . ولكن سهولة استيعاب تلك المنتجات الفنية فى صميم التجربة سرعان ما تؤدى إلى استهلاكها ، فلا تكون هناك منبهات جديدة يمكن استخدامها منها . وبذلك تمضى سريعاً ، بعد أن تكون قد عاشت يوماً ، ويوماً فقط .

ولنقارن – على سبيل المثال – لوحة رسمها ويسلر Whistler بلوحة أخرى رسمها رنوار Renoir ، فسنجد فى اللوحة الأولى – فى معظم الحالات – امتدادات هائلة من الألوان تكاد تكون منتظمة مطردة ، بحيث إن الإيقاعات – مع ما يقترن بها من عناصر التباين الضرورية – لتتكون عنده بفعل تعارض المساحات الكبيرة فقط . وأما لدى رنوار، فإننا لن نجد فى أية بوصة مربعة من لوحاته خطين متجاورين يحملان بالضبط نفس الكيفية . حقاً إننا قد لا نفطن إلى هذه الحقيقة عندما ننظر إلى اللوحة ، ولكننا نستشعر تأثيرها . وليس من شك فى أن هذه الحقيقة إنما تسهم فى تحقيق الثراء المباشر للكل . كما أنها توفر الشروط اللازمة للتنبيه الجديد الذى يكون من شأنه أن يولد استجابة جديدة فى كل مرة تالية تقرب فيها اللوحة . وإذن فإن عنصر التنوع المستمر – بشرط أن تتوافر العلاقات الدينامية للتقوية والاستمرار فى البقاء – هو الذى يجعل اللوحة أو أى عمل فنى آخر يقاوم شتى عوامل الفناء .

وما يصدق فى المجال الواسع يصدق أيضاً فى المجال الضيق (أوالصغير) ، فتكرار الوحدات المنتظمة على مسافات منتظمة ليس فقط غير إيقاعى ،

بل هو يتعارض تماماً مع تجربة الإيقاع نفسها . وقد يكون تأثير لوحة لعب الداما أحب إلى نفوسنا من تأثير حيز فارغ كبير ، أو تأثير حيز آخر مليء بالخطوط الشاردة التي تتحرك جزافاً ، فلا يكون من شأنها أن تحدد أشكالا معينة ، بل تتصادم — على العكس — مع عملية استمرار الرؤية . والواقع أن الخبرة التي نكتسبها من رؤية تنظيم مربعات الداما ليست منتظمة مطردة كالموضوع نفسه منظوراً إليه من الناحيتين المادية والهندسية ، بل إن العين حينما تتحرك فإنها تدرك سطوحاً جديدة وتعمل على تقوية أشكال جديدة بحيث إن الملاحظة المدققة لهي الكفيلة بأن تظهرنا على أن ثمة نماذج جديدة لا تلبث أن تتكون بطريقة آلية تلقائية . وهكذا قد يكون اتجاه المربعات حيناً رأسياً ، وحيناً آخر أفقياً . أوقد يكون حيناً منحرفاً بزاوية معينة ، وحيناً آخر منحرفاً بزاوية أخرى . كما أن المربعات الصغيرة لا تكون فقط مربعات أكبر ، بل هي تكون أيضاً مستطيلات وأشكالا ذات رسوم تخطيطية تشبه درجات السلم . والحق أن الحاجة العضوية إلى التنويع هي من القوة بحيث إن التجربة لتضطرنا إليها أوتلزمنا بها ، حتى دون مناسبات خارجية كثيرة . ولو أننا عدنا إلى مثال دقات الساعة لوجدنا أن هذه الدقات نفسها تخضع لضرب من التنويع حين تسمع ، لأن ما يسمع هو عبارة عن تفاعل الحدث المادي مع النبضات المتغيرة للاستجابة العضوية . وإذا كان الكثيرون قد دأبوا على مقارنة الموسيقى بالمعمار، فذلك لأن هذين الفنين — أكثر من كل ما عداهما — يقدمان لنا مثالين واضحين لحالات الترجيع العضوي الذي يتحقق بفعل العلاقات التجميعية ، لا بفعل تكرار الوحدات . وحسبنا أن ننظر إلى الابتذال الجمالي للكثير من أبنيتنا ، خصوصاً تلك التي تملأ شوارع أية مدينة أمريكية ، لكي نتحقق من أن هذا الابتذال إنما يرجع إلى الرتابة الناشئة عن التكرر المنتظم للأشكال ، بمسافاتها المطردة ، وكأن المهندس قد اعتمد على الزخرفة الخارجية العرضية وحدها لإحداث عنصر

التنويع أو التغيير . وهناك مثال آخر قد يكون أيضاً أشد وقعاً ، ألا وهو ما نشاهده (ما نجده) فى نصب الحرب الأهلية الفظيعة ، وفى الكثير من تماثيل أبنيتنا البلدية .

ولقد قلنا فيما سبق: إن الكائن الحى يلتمس التنويع كما يلتمس النظام . ولكن هذه القضية – مع ذلك – قد تكون ضعيفة جداً ، لأنها تظهرنا على خاصية ثانوية ، بدلا من أن تعرض علينا واقعة أولية . والحق أن عملية الحياة العضوية هى فى جوهرها تنوع أوتغير . ولو شئنا أن نستخدم عبارة كان يحلو لوليم چيمس أن يستشهد بها ، لقلنا: إن عملية الحياة هى مجرد مثال للقاعدة التى تقول: « دائماً أبدا . فما انتهى الأمر بعد » ! أما الحنين – من حيث هو كذلك – فإنه لا ينشأ إلا حين يصطدم هذا الميل الطبيعى ببعض الظروف السيئة ، أو برتابة الفقر البالغ ، أو الترف البالغ . وكل حركة تقوم بها التجربة فى سعيها نحو تكميل ذاتها ، ترتد بها إلى نقطة بدايتها مادامت هذه الحركة هى بمثابة إشباع للحاجة الأصلية (الأولية) الحافزة . بيد أن هذا الارتداد لابد أن يكون مصحوباً بشىء من الاختلاف ، لأنه لابد من أن يحمل بسائر الفروق التى جلبتها جولة الذات خارجاً أو بعيداً عن نقطة انطلاقها . ولنضرب لذلك بعض الأمثلة العرضية ، فننظر مثلا إلى حالة العودة إلى بيت الطفولة بعد غياب دام سنوات طوالا ، أوإلى القضية التى تمت البرهنة عليها من خلال سلسلة من الاستدلالات العقلية والقضية على نحو ما صيغت فى البداية ، أوإلى الالتقاء بصديق قديم بعد انفصال طويل ، أو إلى ترجيع أى مقطع موسيقى ، أوإلى تكرر أى « قرار » فى القصيدة .

والواقع أن التماس التنوع إنما هو الدليل على أنه مادام الإنسان حياً ، فإنه لابد من أن ينشد الحياة ، إلى أن يجىء الخوف فيرعبه ، أو يجىء « الروتين » فيثقل إحساسه ، ولكن ضرورات الحياة نفسها هى التى تدفعنا إلى الخروج من تلك الحالة من أجل الاتجاه نحو المجهول . ومن هنا

فإن فى « الرواية » حقيقة ثابتة هيهات أن تزول . حقاً إن ضرورات الحياة قد تنتكس (أو تنحل) فتتخذ صورة انغماس غير منتظم فى الحركة والتهيج ، لمجرد الرغبة فى الحركة والتهيج . وتعبر عن نفسها بالتالى على شكل رومانتيكية زائفة . ولكن الكلاسيكية اللفظية ؛ أعنى تلك التى تكتفى بالوعظ بدلا من أن تقوم بدور إيجابى على نحو ماتفعل تلك التى تصبح كلاسيكية بحق ، إنما تقوم دائماً على الخوف من الحياة والتخاذل عن مطالبها وتحدياتها . وحينما يتم تنظيم « الرومانتيكى » بفعل الإيقاع الملائم، فإنه يستحيل إلى « كلاسيكى » ، ولكن على شرط أن تكون المخاطرة التى يضطلع بها هى من السعة بحيث تكفى لسبر غور طاقات الإنسان والعمل على استجماعها . ولاشك أن « الإلياذة » و « الأوديسة » هما شاهدان خالدان على صحة ما نقول . أما الإيقاع فهو فى جوهره بمثابة « معقولية » Rationality — (أو تنظيم عقلى) يتحقق بين الصفات المختلفة أو الكيفيات المتعددة . وليست سيطرة النظام الأدنى للإيقاع على غير المثقفين سوى الدليل الساطع على أنه لابد من قيام نظام فى وسط اضطراب الوجود . وحتى معادلات الرياضيين إنما هى شاهد قوى على أن التنوع أمر مرغوب فيه فى وسط ذلك القدر الهائل من التكرار ، مادامت تلك المعادلات إنما تعبر عن ضروب من التكافؤ لا عن حالات هوية دقيقة .

وقصارى القول أن الترديد (أو الترجيع) الجمالى ، إنما هو ظاهرة حيوية ، فسيولوچية وظيفية . وما يتردد إنما هو العلاقات لا العناصر ، وهى تتردد فى سياقات مختلفة وبنتائج مختلفة ، بحيث إنه من شأن كل ترديد أن يكون جديداً ، مع كونه فى الوقت نفسه تذكرة أو تفكرة reminder وحين يشبع أى ترديد أملا مستثاراً أوتوقعا مهيجاً ، فإنه يوجد فى الوقت نفسه شوقاً جديداً ، ويولد تشوقاً (أو حب استطلاع) جديداً ، ويحدث ترقباً مختلفاً أوانتظاراً جديداً . وربما كان معيار المهارة الفنية فى الإنتاج

والإدراك إنما هو تحقق التكامل بين هاتين الوظيفتين اللتين طالما عارض بينهما التصور المجرد ، عن طريق الاستعانة بنفس الوسيلة ، بدلا من استخدام خطة خاصة لتوليد الطاقة ، وخطة أخرى للوصول بها إلى حالة السكون (أو الراحة) . والواقع أنه حينما يوجه البحث العلمى توجيهاً سلبيا ، فإنه يكتشف حين يختبر ، ويثبت حين يبحث (أويرتاد) ، وهو يقوم بذلك مستنداً إلى منهج يجمع بين الوظيفتين . وحينما نكون بإزاء خبرة منظمة ، فإنه لابد لكل من الحديث ، والدراما ، والقصة ، والبناء المعمارى : من أن يصل إلى مرحلة يسجل فيها ويستجمع قيمة ما سبق ، لكى يستحضر ويتنبأ بما سيجىء . وكل خاتمة هى فى الوقت نفسه فاتحة أو لحظة تيقظ . كما أن كل تيقظ لابد من أن ينجز أمراً ما ، أو يبت فى موضوع ما . وما يحدد تنظيم الطاقة إنما هو استقرار الأمور على هذا النحو .

وقد يبدو أن الحرص على تأكيد عامل التنويع فى الإيقاع هو مجرد كدح لإيضاح ما هو واضح ، ولكن ربما كان لنا بعض العذر فى ذلك ، لا لأن النظريات السائدة قد عملت بنفوذها على الإضعاف من قيمة هذه الخاصة فحسب ، بل لأن هناك أيضاً ميلا إلى حصر الإيقاع فى جانب واحد من جوانب الإنتاج الفنى ، بحيث يكون (مثلا) وقفاً على حركة الأنغام فى الموسيقى ، أو الخطوط فى التصوير ، أو الوزن فى الشعر ، أو المنحنيات المنبسطة أوالهادئة فى النحت . ومثل هذا الحصر (أو التحديد) إنما ينحو دائماً نحو الاتجاه الذى أطلق عليه بوزانكت اسم « الجمال السهل » ، وهو اتجاه إذا مضى فيه الإنسان بطريقة منطقية حتى النهاية ، سواء أكان ذلك فى مجال النظر أم فى مجال العمل،فسيجد نفسه فى خاتمة المطاف بإزاء مادة تركت بدون صورة ، أوبإزاء صورة فرضت بطريقة تعسفية على مادة .

ولو أننا تأملنا لوحة« الربيع » أو لوحة « مولد ڤينوس » لبوتشلى(*) .

(*) بوتشلى Botticelli مصور إيطالى ولد بمدينة فلورنسا ، واشتهر برشاقة لوحاته وحماستها ، وغرابتها (١٤٤٤ – ١٥١٠) . ومن أشهر لوحاته اللوحتان المشار إليهما : « الربيع » و « مولد ڤينوس » . (المترجم)

لاستشعرنا بكل سهولة سحرالأرابسك والخط فى النماذج الإيقاعية . ومثل هذا السحر قد يعمل عمله فى نفس الناظر ، فيغريه باتخاذ هذا النوع من الإيقاع — بطريقة لا شعورية أكثر مما هى واضحة صريحة — معياراً للحكم على خبرة لوحات أخرى . وقد يترتب على ذلك المبالغة فى تقدير بوتشلى بالنسبة إلى غيره من المصورين . وهذه الظاهرة فى حد ذاتها ليست بذات بال ؛ لأنه قد يكون من الأفضل أن يكون المرء أكثر إحساساً بجانب معين من جوانب الصورة ، من أن يحكم على اللوحات باعتبارها مجرد نماذج أوصور توضيحية . وإنما الخطر فى الأمر أن هذا الاتجاه قد يولّد لدينا ضرباً من فقدان الحساسية بالنسبة إلى أساليب أخرى فى تحقيق الإيقاع هى فى الوقت نفسه أشد صلابة وأكثر رقة ، فتفوتنا علاقات السطوح والكتل والألوان غير المحددة (بطريقة صارمة عنيفة) . وفضلا عن ذلك ، فإننا لو نظرنا إلى مقدرة النحت اليونانى على التعبير عن الشكل البشرى عن طريق الاستعانة بالسطوح المستوية والمستديرة ، لوجدنا أن هذه المقدرة تستحق بلاشك كل ذلك الإعجاب الذى انتزعته تماثيل فيدياس . ولكن ليس من المصلحة فى شىء أن يتخذ هذا الأسلوب الإيقاعى الخاص معياراً أوْحَدَ للحكم على كل نحت . ولو أننافعلنا ذلك ، لشاع الغموض فى إدراكنا للميزات الخاصة التى تتسم بها روائع التماثيل فى النحت المصرى ، حيث يقوم الإيقاع على علاقات بين كتل أكبر ، ولعجزنا عن فهم النحت الزنجى بما فيه من أركان ذات زوايا حادة ، ولفاتنا أن ندرك الكثير من أعمال ابشتاين Epstein التى تعتمد اعتماداً كبيراً على إيقاعات الضوء المحصلة عن طريق الأسطح المنكسرة باستمرار .

وهذه الأمثلة عينها تعطينا نماذج توضيحية للفصل الذى يتم بين المادة والصورة حينما يقصر الإيقاع على التنويع والترديد فى مظهر واحد أولمحة واحدة . ولو أننا عمدنا إلى صياغة الأفكار المألوفة ، والنصائح الأخلاقية

المقننة ، وموضوعات الرواية التقليدية ، كحب داربى لجوان ، والسحر المعترف به لموضوعات كالوردة أوزهرة الزنبق . نقول:إننا لوعمدنا إلى صياغة كل هذا فى قافية موزونة ، وتنظيمه على شكل ذبذبات إيقاعية منسقة ، لخرجنا من كل ذلك بصور سارة تروقنا كثيراً . ولكننا فى كل هذه الحالات إنما نجد أنفسنا بإزاء نماذج تذكرنا فى خاتمة المطاف — ولكن بطريقة ملائمة تسبب لنا استمتاعاً مؤقتاً باللذة — بما سبق لنا أن اختبرناه فى صميم تجربتنا . وحينما يشيع الإيقاع فى سائر العناصر المادية ، فهنالك يتحول « الموضوع » أو« المضمون » إلى مادة لموضوع جديد . وهكذا يظهر لدينا — تحت تأثير سحر مفاجئ — إحساس بكشف باطنى يتجلى فيه لنا موضوع عادى كنا نظن أننا نعرفه حق المعرفة . وصفوة القول أن التأويل المتبادل بين الأجزاء والكل — وهو ما رأينا أنه يكون من الموضوع عملا فنياً — إنما يتحقق حينما تجيء مكونات العمل — سواء أكان لوحة ، أم دراما ، أم قصيدة ، أم بناء — فترتبط ارتباطاً إيقاعياً مع سائر أفراد نوعها بحيث يرتبط الخط بالخط ، واللون باللون ، والحيز بالحيز ، والإضاءة العامة بالأضواء والظلال فى اللوحة . . الخ . وكل هذه العوامل المتمايزة إنما يساند بعضها بعضاً ، بوصفها تغيرات تكون خبرة معقدة متكاملة . وقد يكون من الحذلقة ، إن لم نقل من التعصب وضيق الفكر ، أن ننكر كل طابع جمالى على موضوع موسوم — من بعض النواحى — بالإيقاعات الحيوية التى تدعم وتنظم الطاقات المتضمنة فى عملية تحصيل الخبرة . بيد أن المعيار الموضوعى للعظمة،إنما هو على وجه التحديد تنوع العوامل واتساع مداها ، تلك العوامل التى تمتاز بإيقاعها المتبادل ، وقدرتها (مع ذلك) على محافظة بعضها على بعض ، ومساندة بعضها بعضا ، بصورة تجميعية مطردة ، بحيث يتكون من تضافرها بناء الخبرة الفعلية .

وقد بذلت بعض المحاولات للعمل على تأييد التفرقة بين المادة والصورة

فى الأعمال الفنية ؛ فوضع تقابل بين « الرقة » fineness و« العظمة » (أو الضخامة) greatness وأصحاب هذا الرأى يقررون أن الفن يكون رقيقاً حينما تنجز الصورة على الوجه الأكمل ، فى حين أنه يكون عظيما حينما يكون الموضوع الذى يتعرض له متصفاً باتساع ذاتى وأهمية جوهرية ، حتى ولو كانت طريقته فى التعرض لموضوعه أقل رقة وأدنى جمالا . وهم يسوقون لنا مثالين للتدليل على هذه التفرقة المزعومة فيستشهدون بأقاصيص كل من جين أوستن وسيروالترسكوت ، ونحن نعتقد أن هذه التفرقة ليست من الصحة فى شىء . وإذا كانت قصص سكوت أعظم اتساعاً وأوسع مدى من قصص السيدة أوستن ، وإن كانت أدنى منها جمالا وأقل منها رقة ، فذلك لأنها وإن كانت لا تصل إلى استكمال أى (وجه من وجوه) الوسائط التى تستخدمها بنفس البراعة التى تظهرها السيدة أوستن فى استخدام الواسطة الوحيدة الموجودة بين يديها ، إلا أنها مع ذلك تتمتع بموضوع واسع النطاق تصل فيه إلى تحقيق درجة معينة من الصورة . وليست المسألة مسألة تعارض نقيمه بين الصورة والموضوع ، وإنما هى مسألة عدد أنواع العلاقات الصورية التى تتضافر معاً على القيام بالعمل . وقد يكون للغدير الرائق ، والحجر الكريم ، والصورة المصغرة ، والمخطوط المزخرف ، والقصة القصيرة ، قد يكون لكل من هؤلاء كماله الخاص . كل بحسب نوعه . وفى الإمكان استكمال الخاصية الفردية التى تغلب على كل واحد منها بشكل أوفى مما قد يتحقق فى أى نسق فردى من العلاقات داخل موضوعات أوسع مدى وأكثر تعقيداً . ولكن من شأن تعدد التأثيرات فى هذا النوع الأخير من الموضوعات ، حين تفضى جميعها إلى خبرة موحدة ، أن تخلع على الخبرة طابع « العظمة » أو « الضخامة »(*) .

(*) يريد ديوى فى هذه الفقرة أن يخفف من حدة التفرقة المزعومة بين « الفن الرقيق » (أو الجميل) و« الفن العظيم » (أو الضخم) ، فيقول: إنه لا موضع لإقامة تعارض بين صورة العمل الفنى وموضوعه ، بل المهم هو نوع العلاقات الصورية القائمة فيه وعددها . وإذن فليس ما يمنع من أن يكون العمل الكبير رقيقا ، إذا كانت كل عناصره تتضافر على إحداث خبرة شاملة موحدة . (المترجم)

وحينما نكون بصدد مسألة من مسائل التكنولوچيا ، أو الاقتصاد العائلي ، أو النظام الاجتماعي ، فإننا لن نشعر بالحاجة إلى أن يقال لنا: إن معيار التعقل أو المعقولية هنا إنما يقاس بدرجة التكيف المشترك المنتظم للوسائل فى اتجاهها نحو غاية مشتركة . وما نسميه باسم « العبث » أو « المحال » Absurdity إنما هو عبارة عن عملية « إبطال » (أو إلغاء) nullification متبادل قد أجريت حتى نهايتها الخاصة فأصبحت « جمالية » أو « هزلية » لأنها نفذت بنجاح . ونحن نشعر – من جهة أخرى – بأن الكفاية العملية للإنسان إنما تحدد بمدى مقدرته على تعبئة ضروب عديدة من الوسائل والتدابير لتحقيق نتيجة هائلة بأكبر قدر ممكن من الاقتصاد ، وأن الاقتصاد يصبح من الناحية الجمالية غير مرض حينما يفرض على الانتباه كعامل منفصل ، فى حين يعد المجال الذى تعمل فيه الوسائل عظيما ، لا مجرد مظهر تافه أو استعراض سخيف ، حينما تكون هناك فى مقابله نتيجة شاملة واسعة المدى . كذلك نحن نشعر أيضاً بأن التفكير عبارة عن عملية تنظيم لعدد كبير من المعانى ، بحيث تتجه جميعاً نحو النتيجة التى يساندها الكل ، والتى يتم فيها تركيز كل المعانى والمحافظة عليها جميعاً . أما الأمر الذى قد يكون (شعورنا) به أقل، فهو أن تنظيم الطاقات بالشكل الذى يجعلها تتجه جميعاً – فى حركة تجميعية تراكمية – نحو كل نهائى تندمج فيه قيم سائر الوسائط والوسائل – إنما هو ما يكون ماهية الفن الجميل .

ولو أننا عدنا إلى النشاط العملى والذهنى للإنسان فى الحياة العادية ، لوجدنا أن التنظيم هنا لا يتحقق بنفس الطريقة المباشرة ، بل يجيء الإحساس بالنتيجة أو الخاتمة – نسبياً على الأقل – فى النهاية فقط ، بدلا من أن يكون ظاهرة مصاحبة لكل مرحلة من المراحل . وهذا الإرجاء الذى يتأجل معه إحساسنا بالتحقق النهائى ، مع مايقترن به من افتقار إلى الشعور باستمرار عملية الإنجاز أو التكميل ، إنما يعمل بطبيعة الحال على تحويل الوسائل المستخدمة إلى مجرد وسائل فقط، وهكذا تصبح هذه الوسائل مجرد شروط

سابقة ضرورية ، بدلا من أن تكون مركبات جوهرية أومقومات ذاتية للغاية نفسها . وبعبارة أخرى فإننا نلاحظ فى هذه الحالات أن تنظيم الطاقات يتم شيئاً فشيئاً (أو قطعة فقطعة) ، بأن تحل الطاقة الواحدة محل الأخرى . على حين أننا نشاهد فى العملية الفنية أن هذا التنظيم يتم عن طريق تجميع الطاقات والمحافظة عليها ، وبهذا نكون قد عدنا من جديد إلى « الإيقاع » ؛ لأنه حينما تكون كل خطوة إلى الأمام هى فى الوقت نفسه استجاع لما مضى وإتمام له ، وحينما يكون كل تحقيق نهائى دفعاً للانتظار (أو التوقع) نحو الأمام ، فهنالك لابد من أن يكون ثمة « إيقاع » .

والملاحظ فى الحياة العادية أن الجانب الأكبر من نشاطنا التقدمى المتعجل إنما هو اندفاع نقع فيه تحت تأثير الضرورات الخارجية ، بدلا من أن نصدر عن حركة تقدمية تدفعنا إلى الأمام كحركة أمواج البحر . وكذلك نلاحظ أن الكثير من مظاهر راحتنا هى عبارة عن استجام بعد إعياء ، فهى أيضاً مفروضة علينا من قبل شىء خارجى . وأما فى التنظيم الإيقاعى ، فإن كل نهاية وكل وقفة ، مثلها كمثل السكون فى الموسيقى ، إنما تقوم بمهمة الربط من جهة ، ومهمة تحديد معالم الأشياء وإظهار فردياتها من جهة أخرى . فالوقفة فى الموسيقى ليست فراغاً ، وإنما هى سكون إيقاعى يتخلل ما يؤدى ، فضلا عن أنها فى الوقت نفسه تقذف بالواقع نحو الأمام ، بدلا من أن تشل حركته أو توقفه تماماً عند النقطة التى تحددها . وحينما نتأمل لوحة ، أو نقرأ قصيدة أودراما ، فإننا قد ننظر أحياناً إلى سمة واحدة بعينها من سمات العمل على أنها كيفية حاسمة محددة له . أوقد ننظر إليها أحياناً أخرى على أنها مجرد أداة عارضة أومرحلة انتقالية . والطريقة التى ننظر بها فى العادة إلى تلك السمة، إنما تتوقف على اتجاه اهتمامنا فى تلك النقطة الخاصة من تجربتنا . ولكن ثمة منتجات فنية يأبى فيها عنصرما من العناصر إلا أن يؤخذ بطريقة واحدة ليس غير . وهنا نجد أنفسنا بإزاء ذلك

النوع الخاص من التحديد الذى نلقاه فى فن التصوير حينما تكون هناك مبالغة فى رسم الخطوط كما هو الشأن فى مدرسة فلورنسا ، أو مبالغة فى رسم الأضواء كما هى الحال لدى ليوناردو ، ثم لدى رافائيل من بعد تحت تأثير ليوناردو ، أو مبالغة فى رسم الجو أوالمحيط العام كما هو الشأن لدى جماعة الانطباعيين المتطرفين . وإنه لمن الصعوبة بمكان أن يصل المرء إلى إقامة ضرب من التوازن الدقيق بين العوامل المتداخلة المتشابكة التى تحفز إلى التقدم ومواصلة النشاط ، والوقفات التى تقوم بمهمة التأكيد والتحديد . حقاً إننا قد نتمكن من استخلاص رضا جمالى أصيل (أو إشباع جمالى حقيقى) من موضوعات لا يتحقق فيها مثل هذا التوازن . ولكن تنظيم الطاقة مع ذلك — فى مثل هذه الحالات — لابد من أن يظل بالضرورة جزئياً ناقصاً .

وليس أدل على تمايز الجانب الفعال الإيجابى للفن ، عن الجانب المورفولوچى لإيقاع الأفعال والانفعالات ، أولإيقاع الوقفات المحددة والاندفاعات المحركة ، من أن الفنان قد يستخدم أشياء نعدها نحن فى العادة دميمة أوقبيحة الشكل ، من أجل إحداث تأثير جمالى مقصود . وهكذا قد يستخدم المصور ألواناً تتصادم وتتعارض . أوقد يستخدم الموسيقار أصواتاً تتنافر وتتنازع ، أوقد يستخدم الشاعر نغمات ناشزة غير متوافقة ، أوقد يلجأ مصور كماتيس Matisse إلى ترك مساحات تبدو فى الظاهر داكنة أو مظلمة ، بل حتى مجرد فراغات خالية تماماً من كل رسم . والمهم هنا إنما هو الطريقة التى تستخدم فى تحقيق الترابط بين الأشياء . وربما كان فى استطاعتنا أن نشير هنا إلى مثال معروف ، ألا وهو استعمال شكسبير لبعض العناصر الهزلية فى صميم رواياته التراجيدية . وليس المقصود باستخدام الكوميديا هنا هو مجرد العمل على تخفيف حدة التوتر فى نفس المتفرج ، بل إن للكوميديا أيضاً وظيفة جوهرية أكثر أهمية ، وتلك هى تنظيم الطابع التراجيدى عن طريق تخللها لأحداث المأساة . وحينما يكون للإنتاج الفنى

طابع آخر مغاير تماماً لطابع ذلك النوع «السهل» (الذى تحدثنا عنه فيما سبق) فإنه لابد من أن يجىء منطوياً على الكثير من مظاهر الفصل أو العزل لما هو فى العادة مرتبط متصل. وقد يؤدى التشويه الذى نلمحه فى بعض اللوحات إلى خدمة الحاجة إلى إيقاع خاص، ولكن مهمته لا تقف عند هذا الحد، فإنه ليتيح للقيم التى هى مختبئة فى التجربة العادية بسبب التعود فرصة الظهور فى مجال الإدراك بصورة محددة. ولابد لنا من أن نشن غارة عنيفة على التحيز (أوسبق الظن)، إذا كان لدرجة الطاقة المطلوبة للخبرة الجمالية أن تستثار.

وإنه لمن سوء الحظ أن المرء حينما يعمد إلى الكتابة فى النظرية الجمالية فإنه لابد من أن يجد نفسه مضطراً إلى استخدام عبارات عامة كل العموم. نظراً لاستحالة عرض العمل الفنى المحدد الذى تظهر فيه المادة بصورتها الفردية. ولكننا سوف نعمد فيما يلى إلى تقديم نموذج تخطيطى نستمده من تصوير حقيقى، أو من بعض اللوحات الفعلية(*). ونحن حين ننظر إلى هذا الموضوع الخاص الذى تحضرنا صورته فى الذهن، فإن أول ما يجذب انتباهنا إنما هو أولا وبالذات تلك الموضوعات التى تتجه كتلها إلى أعلى؛ فالانطباع الأول الذى نستشعره إنما هو إحساس بحركة تتجه من أسفل إلى أعلى. وليس معنى هذه العبارة أن المتأمل أو الناظر يشعر شعوراً صريحاً بوجود إيقاعات رأسية مباشرة، وإنما معناها أنه لو توقف مثل هذا المتأمل لكى يقوم بعملية تحليل، لوجد أن ما يحدد الانطباع الأول الغالب إنما هو النماذج المكونة على هذا النحو من الإيقاعات. والملاحظ أن العين فى الوقت ذاته تتحرك أيضاً عبر الصورة، وإن كان الاهتمام يظل موجهاً نحو النماذج التى ترتفع أوتتصاعد، ثم تجىء بعد ذلك لحظة سكون أو توقف أو «وقفة متخللة» حينما يصطدم البصر فى الركن السفلى المقابل بكتلة محددة لا تتلاءم

(*) بارنز: «الفن فى التصوير». هذا وقد وجدنا الكثير من التحليلات التفصيلية للوحات فى «الفرنسيين البدائيين وصورهم» و«فن هنرى ماتيس» (المؤلف)

مع النماذج الرأسية بل يكون من شأنها أن تحول الانتباه تحول ثقل أو (وزن) الكتل المنظمة تنظيما أفقياً . ولو أن اللوحة التي نحن بإزائها كانت مركبة تركيباً سيئاً ، لكان التنوع عاملا معطلا أو أداة تشويش ، أولكان بمثابة تصدع أو انقطاع فى صميم الخبرة ، بدلا من أن يكون بمثابة توجيه جديد للاهتمام والانتباه ، مما يعمل على اتساع معنى الموضوع . وهنا تكون خاتمة أى طور من أطوار النظام فاتحة لاتجاه جديد يتولد عنه ضرب من الترقب . وهذا الترقب بدوره لا يلبث أن يشبع حينما يرتد البصر إلى الوراء عن طريق سلسلة من المناطق الملونة التى يغلب عليها الطابع الأفقى . وحينما تمضى هذه المرحلة من الإدراك فى عملية تكملة ذاتها ينجذب الانتباه نحو التنوع المنظم اللون المميز لتلك الكتل ، وعندئذ لايلبث الانتباه أن يتجه من جديد نحو النماذج الرأسية — وهى النقطة التى سبق لنا أن بدأنا منها — فتكون النتيجة أن يفوتنا الشكل المتكون من تنوع اللون . وبالتالى فإن الانتباه يتجه نحو المسافات المكانية المحددة بوساطة سلسلة من السطوح المتراجعة والمتشابكة . وهكذا يصبح الإحساس بالعمق — وهو الإحساس المتضمن بطبيعة الحال منذ البداية فى صميم الإدراك — إحساساً صريحاً ، بفضل ذلك النظام الإيقاعى الخاص .

ولو أننا نظرنا إلى الطريقة التى يتم بها بناء إدراكنا للوحة ، لتبين لنا أن ثمة أنواعاً أربعة من الطاقة العضوية — وهى جميعاً ممتزجة بالانطباع الأصلى الكلى — قد أتيحت لها الفرصة لأن تعمل بكل نشاط وعنف . دون أن يحدث مع ذلك أى تصدع أوانقطاع فى صميم الخبرة . ولا تتوقف القصة عند هذا الحد ، بل إننا لنلاحظ أنه حينما يتزايد شعور المرء بالعوامل التى تكون العمق فى المكان ، فإن ثمة مشهداً لايلبث أن يبرز على مسافة بعيدة . وهذا المشهد — نظراً لما له من بعد ملحوظ — إنما تتحدد معالمه بفضل إضاءة متمايزة . وهكذا يشرع البصر عندئذ فى إدراك إيقاعات الضوء بشكل

أكثر تحديداً ، فى حين تزيد هذه الإيقاعات من قيمة اللوحة ككل ، وبهذا نكون قد استطعنا أن نحصر خمسة أنظمة مختلفة من الإيقاع . وكل واحد من هذه الأنواع المختلفة – لو فحص فحصاً جيداً – إنما ينطوى بدوره على إيقاعات صغرى تكمن داخله . وسواء أكان الإيقاع كبيراً أم صغيراً ، فإنه لابد من أن يتفاعل مع باقى الإيقاعات الأخرى حتى يعبئ الأنظمة المختلفة للطاقة العضوية ، ولكن هذه الإيقاعات أيضاً فى حاجة إلى أن يتفاعل بعضها مع بعض حتى يتم استخراج الطاقة ، كما يتم أيضاً تنظيمها بطريقة منسقة متماسكة . وقد يحدث فى بعض الأحيان أن يجد المرء نفسه بإزاء موضوع جديد ، فتثور فى نفسه دهشة تبلبل فكره . ولئن كانت هذه الظاهرة قد تحدث حينما نكون بصدد موضوعات غريبة، هى من الشذوذ بحيث لا نكاد نجد لها سوى قليل أهمية ، إلا أنها قد تحدث أيضاً حينما نكون بإزاء موضوعات ذات قيمة جمالية كبرى نراها لأول مرة ، وهنا لابد من أن تمر فترة من الزمن قبل أن نتمكن من معرفة ما إذا كانت الصدمة قد نشأت عن وجود هوات باطنة فى صميم تنظيم الموضوع ، أوما إذ كانت راجعة إلى نقص فى الاستعداد من جانب الشخص المدرك نفسه .

وقد يبدو لأول وهلة أننا قد بالغنا فى تأكيد الجانب الزمانى من الإدراك الحسى ، على نحو ما عرضناه فيما تقدم . ونحن لا ننكر – بلا شك – أن العناصر التى هى فى العادة مركزة أو مكثفة (إن كثيراً أوقليلا) قد لقيت على أيدينا امتداداً أواتساعاً لا عهد لها به ، ولكن لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون ثمة إدراك لموضوع ما من الموضوعات ، اللهم إلا داخل عملية تطورية تتحقق فى الزمان . أجل ، إنه قد تكون هناك تنبيهات محضة ، ولكننا عندئذ لن نكون بإزاء موضوع مدرج ، بدلا من أن نكون بإزاء موضوع قد تم التعرف إليه بوصفه موضوعاً ذا نوع مألوف . ولو كانت نظرتنا إلى العالم تنحصر فى سلسلة متوالية من اللمحات الوقتية ، لما كانت

نظرة إلى العالم أو إلى شيء آخر على الإطلاق . ولو كان هدير نياجرا واندفاع مجراها مقصورين على صوت موقت ونظرة عابرة ، لما كان هناك إدراك لصوت أى موضوع أومرآة . وبالأحرى (وبالتالى) لما كان هناك إدراك لذلك الموضوع المعين الذى يسمى شلالات نياجرا . ومعنى هذا أن الموضوع المعين الذى نحن بإزائه لن يدرك فى هذه الحالة حتى ولا باعتباره مجرد صوت ، كما أن الاستمرار المنفرد للصوت الخارجى الذى يقرع آذاننا لن يكون له من تأثير فينا اللهم إلا من حيث أنه سيعمل على زيادة الاختلاط والتشويش لدينا . والحق أنه لا يمكن أن يدرك شيء اللهم إلا إذا عملت الحواس المختلفة مرتبطة بعضها ببعض ، بحيث يتم توصيل الطاقة من « المركز » الواحد إلى غيره من المراكز الأخرى ، وعندئذ تتولد أساليب جديدة من الاستجابات الحركية ، وهذه بدورها تستثير ضروباً جديدة من النشاط الحسى . ومالم يتحقق تآزر هذه الطاقات الحسية الحركية المتنوعة بعضها مع بعض ، فلن يكون هناك مشهد أوموضوع مدرك . ولكن لن يكون هناك أيضاً أى موضوع مدرك إذا لم يكن هناك سوى حس واحد هو وحده الذى يعمل — وإن كان هذا شرطاً يستحيل تحققه فى الواقع — وحينما تكون العين هى العضو الإيجابى الفعال أولا وبالذات ، فإنه لابد للكيفية اللونية من أن تتأثر بكيفيات الحواس الأخرى التى عملت بصراحة فى الخبرات السابقة . وهكذا تتأثر هذه الكيفية بتاريخ معين ؛ إذ يكون المرء بإزاء موضوع له ماض ، وفضلا عن ذلك فإن دفع العناصر الحركية المتضمنة فى هذه العملية يعمل على تحقيق ضرب من الامتداد نحو المستقبل ؛ إذ تصبح هذه العناصر متأهبة لمواجهة ما سيحدث ، إن لم نقل بأنها — بوجه ما من الوجوه — تتنبأ بما سوف يجيء به المستقبل .

والواقع أن إنكار الإيقاع على اللوحات ، والأبنية ، والتماثيل ، أو القول بأن هذا الإيقاع لا يمكن أن ينسب إليها إلا على سبيل المجاز أو الاستعارة

إنما يستند إلى جهل بالطبيعة الباطنة لكل إدراك . حقاً إنه قد تكون هناك حالات نتعرف فيها على الموضوعات بطريقة آنية فعلا. ولكن هذا لا يحدث إلا حينما تكون الذات — تحت تأثير سلسلة متواصلة من الخبرات الماضية — قد أصبحت خبيرة فى بعض النواحى ، بحيث تتمكن مثلا من أن ترى فى لمح البصر أن هذا الموضوع المعين مائدة . أو أن تلك اللوحة المعينة لفنان معين ، وليكن مثلا « مانيه » . ولئن كان الإدراك الحسى الراهن يستخدم تنظيما خاصاً للطاقات قد تم تحققه فى الماضى بطريقة متتابعة ، إلا أن هذا لا يسوغ استبعاد الطابع الزمانى للإدراك . ومهما يكن من شىء ، فإنه مادام الإدراك جمالياً ، فإن التعرف الآنى (لهوية الموضوع) لن يكون إلا مجرد بداية له . وليس هناك أية قيمة جمالية يمكن أن تكون متضمنة فى عملية تعرف هذه اللوحة بوصفها كذا أوكذا . ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن التعرف قد يثير انتباهنا ويحفزنا إلى التعمق فى دراسة اللوحة ، بحيث إن العناصر والعلاقات المختلفة للوحة لا تلبث أن تدعى إلى تكوين كل موحد .

وحينما نقول عن لوحة ما أو قصة ما: إنها ميتة ، وعن لوحة أخرى أو قصة أخرى إنها عامرة بالحياة ، فإننا قلما نشعر بأننا نستخدم هنا تعبيراً مجازياً . حقاً إنه ليس من اليسير علينا أن نفسر على وجه الدقة ما نعنيه حينما نصدر مثل هذه الأحكام . ولكن من المؤكد مع ذلك أن الشعور بأن هذا الشىء رخو مترهل ، وأن ذاك الشىء ينطوى على ضرب من الجمود الثقيل المميز للأشياء الجامدية . وأن ثمة شيئاً ثالثاً يبدو أنه يتحرك من الداخل . نقول: إن هذا الشعور إنما يتولد بطريقة تلقائية . ولابد من أن يكون فى الموضوع نفسه شىء يبعث على تولد مثل هذا الشعور . والحق أن ما يميز الحى عن الميت لا يمكن أن يكون هو الجلبة والضوضاء ، كما أننا لا يمكن أن نقول عن اللوحة: إنها تتحرك بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة ، وإنما يتميز الكائن الحى

بأن له ماضياً وحاضراً ، وأنه يمتلكهما بوصفهما حيازة راهنة قائمة فى صميم الحاضر لامجرد حيازة خارجية صرفة . ونحن نميل إلى الاعتقاد بأننا حينما نشعر أمام أى ناتج فنى بأننا بإزاء سيرة حية ، أوتاريخ ، مدرك فى نقطة معينة من نقاط تطوره ؛ فهنالك فقط يكون لدينا على وجه التحديد إحساس بالحياة . أما الشيء الميت ، فإنه ليس من شأنه أن يمتد فى الماضى ، أو أن يثير أى اهتمام بما سيكون فى المستقبل .

وإذا كان ثمة عنصر مشترك بين جميع الفنون — من تكنولوچية ونافعة — فذلك هو تنظيم الطاقة كوسيلة لإحداث نتيجة ما ، وحينما نكون بإزاء منتجات تثير انتباهنا بوصفها مجرد أشياء نافعة ، فإن اهتمامنا الأوحد عندئذ إنما يتجه نحو موضوع يمتد فيما وراء تلك الأشياء نفسها . وأما حين يكون هذا الموضوع اللاحق (أعنى تلك المصلحة البعيدة) مما لا يهمنا أمره . فإننا عندئذ نقف من تلك المنتجات موقف عدم الاكتراث . وهكذا قد نمر على الموضوع مروراً سريعاً عابراً دون أن نراه بالفعل . أوقد نقتصر على فحصه بتكاسل كما لو كنا ننظر عرضاً إلى تحفة غريبة قيل لنا: إنها جديرة بالملاحظة . وأما حينما نكون بإزاء موضوع جمالى ، فإن من شأن الموضوع أن يعمل — كما هو الحال طبعاً بالنسبة إلى أى موضوع آخر يحقق منفعة خارجية — على ضم الطاقات التى كانت مشغولة — كل على حدة — بأشياء مختلفة فى مناسبات مختلفة ، لكى يخلع عليها ذلك التنظيم الإيقاعى الخاص الذى سميناه (بالنظر إلى تأثيره ، لابالنظر إلى طريقة حدوثه) باسم « التصفية » ، و « التقوية » ، و « التركيز » . أما الطاقات التى تظل فى حالة كمون بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر ، فإنها — مهما كانت فعالة من تلقاء نفسها — لابد من أن يهيب بعضها ببعض ، ويقوى بعضها بعضاً ، بطريقة مباشرة ، لمصلحة الخبرة التى تترتب عليها .

وما يصدق على الإنتاج الأصلى يصدق أيضاً على الإدراك التقديرى .

ونحن نتحدث فى العادة عن الإدراك وموضوعه . ولكن الإدراك وموضوعه إنما يتكونان ويكتملان فى عملية مستمرة واحدة بعينها ، وما يسمى باسم الموضوع . السحاب . النهر . الرداء ، قد ألصق به وجوداً مستقلاً عن الخبرة الفعلية . وهذه الحقيقة تصدق أيضاً بصفة أوضح على جزىء الكربون ، أو أيون الأيدروجين . وعلى شتى الموجودات القائمة فى العلم على وجه العموم . بيد أن موضوع الإدراك — أوعلى الأصح الموضوع القائم فى الإدراك — ليس مجرد فرد فى نوع ما بصفة عامة ، أعنى مجرد عينة للسحاب أو النهر . بل هو هذا الشيء الفردى الموجود هنا والآن ، بكل الخصائص الجزئية الفريدة (غير المتكررة) التى تصاحب هذه الموجودات وتميزها عما عداها . وهو بوصفه « موضوعاً للإدراك » إنما يوجد فى حالة تفاعل مع المخلوق الحى ؛ تفاعل يكون صميم نشاط الإدراك . والملاحظ أن معظم موضوعات إدراكنا العادى — تحت ضغط الظروف الخارجية ، أو بسبب التراخى الباطنى — إنما ينقصها عنصر التكميل أوالإتمام . وآية ذلك أن هذه الموضوعات تقتطع أوتقتضب حينما تكون هناك عملية « تعرف » ؛ أعنى حينما يقتصر على تعرف الموضوع بوصفه فرداً فى نوع ، أو فى نوع داخل تحت جنس . ومثل هذا التعرف إنما يكفى لاستخدام الموضوع لتحقيق بعض الأغراض العادية . فيكفى مثلا أن نعرف أن هذه الموضوعات هى سحب داكنة ، لكى يدفعنا هذا التعرف إلى حمل المظلة الواقية من المطر(*) . أما إذا أدركنا السحب الفردية الماثلة أمامنا إدراكا حسياً مليئاً ، فإن مثل هذا الإدراك قد يقف حجر عثرة فى سبيل استخدامنا لها كمجرد دليل يرشدنا

(*) نجد نظيرا لهذه الفكرة عند برجسون حيث يقول : « . . إن فردية الأشياء والموجودات لابد من أن تدعنا وتفلت من طائلتنا حينما لا يكون فى إدراكنا لها أية منفعة . وحتى حينما تدرج تلك الفردية . . فإن ما يلتقطه بصرنا ليس هو « الفردية » نفسها ؛ أعنى ذلك الضرب الأصيل من الانسجام فى الأشكال والألوان ، بل مجرد سمة أوسمتين من شأنها أومن شأنهما أن تسهلا عملية التعرف العملى » . (الضحك ، ص ١١٦ — ١٧٧) . (المترجم)

لنوع خاص محدد من السلوك . والواقع أن الإدراك الحالى إنما هو علم على الإدراك الملىء التام وما يقترن به من موضوع أو حدث . ولا بد لهذا الإدراك من أن يقترن ، أو بالأحرى ينحصر ، فى تفريغ للطاقة فى أنقى صورها ؛ ونعني بها — كما سبق لنا أن رأينا من قبل — تلك الصورة المنظمة الإيقاعية .

وإذن فلا حاجة بنا إلى الظن بأننا نتكلم مجازياً ، كما أنه لا حاجة بنا أيضاً إلى الاعتذار عن الالتجاء إلى « النزعة الحيوية » Animisme ، حينما نتحدث عن أية لوحة بوصفها حية ، أو عن الأشكال التصويرية والصور المعمارية والنحتية ، بوصفها مظاهر حركة . وحسبنا أن ننظر إلى لوحة « الدفن » Entombment لتيتيان Titian لكي نتحقق من أنها تتضمن شيئاً أكثر من مجرد الإيحاء بمعنى الكآبة أو الحزن ، فإنها تنقل إلينا الإحساس بالألم العميق وتعبر عنه تعبيراً حياً ملموساً ؛ كذلك لو نظرنا إلى فتيات الباليه اللائى رسمهن « دوجا » لوجدنا أنهن بالفعل على أطراف أصابع أقدامهن متأهبات للرقص ، أما الأطفال الذين صورهم رنوار فى لوحاته ، فإنهم منهمكون بالفعل فى القراءة أو الحياكة . ونحن نجد لدى كونستابل أن العشب الأخضر ندى خضل ، بينما نجد لدى كوربيه أن المياه تقطر من الوادى الصغير والصخور تلمع بالرطوبة الباردة . والواقع أن السمك حين لا ينطلق فى وثباته السريعة ، أو حين لا يسبح فى تراخ وفتور ، والغمام حين لا يسبح على صفحة الماء ، أو حين لا ينساق مندفعاً أمام الرياح ، والأشجار حين لا تعكس أضواء الشمس ، فإنها لا تولد لدينا من الطاقة ما نستطيع معه أن ندرك كل ما فى الموضوع من طاقة خصبة مليئة . فإذا ما أضيفت إلى الإدراك الحسى فى مثل هذه الحالة بعض الذكريات القديمة وضروب التداعي العاطفى ، المستمدة من الأدب — كما هو الشأن غالباً فى اللوحات التى ينظر إليها من جانب العامة من الناس على أنها شعرية — نشأت عن ذلك خبرة جمالية مموهة .

وإذا كانت هناك لوحات قد تبدو ميتة فى مجموعها ، أو فى بعض أجزاء منها ، فذلك لأن المسافات (أو الفواصل) فى هذه اللوحات تعطل وتستوقف ، بدلا من أن تجمع وتوصل . ومعنى هذا أن المسافات فى مثل هذه اللوحات إن هى إلا « ثقوب » أو فراغات . وما يسمى — من وجهة نظر المدرك أو المتأمل — باسم « المواضع الميتة » ، إنما هى تلك الأشياء التى تفرض علينا تنظيما جزئياً أو محبطاً للطاقة المنصرفة . وهناك أعمال فنية تقتصر كل مهمتها على استثارتنا ، فتولد لدينا نشاطاً نعجز عن متابعته بهدوء الإشباع . وبذلك تقصر عن تحقيق الشروط التى تتطلبها الواسطة . وعندئذ تكون الطاقة قد تركت دون أدنى تنظيم . وهكذا تصبح الدراما مجرد ميلودراما (رواية عنيفة مؤثرة) . وتستحيل لوحات العاريات إلى مجرد صور إباحية تمثل المهارة ، فى حين تخلف لدينا الرواية (أو القصة الخيالية) شعوراً بالتبرم أو السخط على العالم الذى نحن مضطرون — مع الأسف — إلى أن نعيش فيه دون أن تكون لدينا فرصة للمخاطرة الرومانتيكية والبطولة السامية التى توحى بها إلينا قصة الكتاب . وإذا كنا نشمئز من تلك الروايات التى تكون فيها الشخصيات عبارة عن ألاعيب فى يد المؤلف ، فإن هذا الاشمئزاز أو النفور إنما يرجع إلى شعورنا بأن الحياة فى هذه الروايات متصنعة متكلفة ، وليست معاشة محققة ، وكل تظاهر بالحياة تحت ستار النشاط الزائد والحيوية البالغة،إنما يخلف فى نفوسنا شعوراً بالحنق والاستياء لعدم وصولنا إلى الغاية المطلوبة ، شعوراً كذلك الذى يتملكنا على أعقاب مناقشات عقيمة استمرت مدة طويلة دون جدوى .

وقد يبدو للبعض أننا قد بالغنا فى تقرير أهمية الإيقاع على حساب التماثل (أو التناظر) Symmetry — وهو ما قد يسوغه ظاهر الألفاظ — ولكن هذه المبالغة فى الحقيقة لا تكاد تعدو المظهر اللفظى ، والواقع أن فكرة الطاقة المنظمة إنما تعنى أنه لا يمكن فصل الإيقاع عن الاتزان ،

وإن كان فى وسعنا أن نميز بينهما عن طريق الفكر . ولو شئنا أن نعبر عن هذه الحقيقة بعبارة إجمالية موجزة . لكان فى وسعنا أن نقول: إنه حينما يتركز الانتباه بصفة خاصة فى السمات والمظاهر التى يبدو فيها التنظيم التام المكتمل ، فإننا عندئذ إنما نشعر بالتماثل (أو التناظر) على وجه الخصوص ، أى بما هنالك من تناسق (أو تناسب) بين الشىء الواحد فى علاقته مع غيره من الأشياء . والتماثل والإيقاع هما شىء واحد بعينه ولكن مشعوراً به على نحوين مختلفين باختلاف درجة التأكيد الراجعة إلى الاهتمام الواعى المنتبه ، وحينما تكون الفواصل (أو المسافات) التى تحدد الراحة (أو السكون) والتمام النسبى ، هى السمات المميزة بصفة خاصة للإدراك الحسى . فهناك لابد من أن ينشأ لدينا شعور بالتماثل (أو التناظر) . وحينما يكون اهتمامنا موجهاً نحو الحركة ، أعنى نحو عمليات الصدور والتوريد أو الخروج والدخول ، لا عمليات الوصول ، فهنالك لابد من أن يبرز الإيقاع . ولكن يلاحظ فى جميع الحالات أن التماثل — بوصفه ضرباً من التوازن بين القوى المتضادة — لابد من أن يشتمل على إيقاع ، كما أن الإيقاع لا يمكن أن يحدث إلا إذا كانت هناك فترات راحة (أو سكون) تتخلل الحركة ، وبالتالى فإنه لابد من أن يشتمل على تناسب .

حقاً إنه قد يحدث فى بعض الأوقات أن يفترق الإيقاع والتماثل فى النتاج الفنى الواحد كل على حدة . ولكن هذه الواقعة إنما تعنى أن هذا النتاج ليس كاملا من الناحية الجمالية ، لأن هناك من ناحية ثغرات ومواضع جامدة (أو ميتة) ومن ناحية أخرى تنبيهات غير مسببة وغير محلولة . حقاً إن فى الخبرة الفكرية — من حيث هى كذلك — أعنى فى البحث الذى تولده المواقف الإشكالية ، لابد من توافر إيقاع البحث والاهتداء ، أو محاولة بلوغ نتيجة قابلة للتأييد أو الإثبات ، والوصول بالفعل إلى نتيجة هى — على الأقل — محاولة تحت الاختبار . ولكن الملاحظ بصفة عامة أن هذه المظاهر عرضية للغاية

فى الخبرة الفكرية بحيث إنها لا تكفى لصبغ العملية كلها بصبغة جمالية واضحة . أما حينما تتخذ هذه المظاهر طابعاً قوياً واضح المعالم ، وحينما يتسنى لها أيضاً أن تتحد مع الموضوع نفسه ، فهنالك لابد من أن ينشأ لدينا شعور شبيه بذلك الذى نستشعره فى حضرة أى بناء فنى ، وفضلا عن ذلك فإن الملاحظ فى الفن المتكلف (أو المصطنع) والفن الأكاديمى أن التوازن لا يتطابق مطلقاً مع الموضوع ، بل هو مجرد وقفة تعسفية . ومن هنا فإن انعزاله عن الحركة لا يلبث أن يؤدى فى حينه إلى جعل هذا النوع من الفن مملا إلى أعلى درجــة .

وليست العلاقة بين « الشدة » intensity و« الامتداد » extensity و « التوتر» : tension مجرد علاقة لفظية(*) ؛ فإنه لا يمكن أن يكون ثمة إيقاع ما لم يكن هناك تناوب بين حالات الضغط وحالات الانطلاق . والمقاومة هى التى تحول دون حدوث تفريغ مباشر ، فتجمّع التوتر الذى يخلع على الطاقة طابع الشدة . ولابد لتحرر الطاقة من حالة الاحتباس أن يأخذ بالضرورة صورة انتشار متتابع . وحسبنا أن ننظر إلى أية لوحة لكى نتحقق من أن الألوان الباردة والدافئة (وهى الألوان المكملة بعضها للبعض الآخر) والضوء والظل ، والارتفاع والانخفاض ، والصور الأمامية والصور الخلفية ، واليمين واليسار ، إنما هى بصفة إجمالية عامة ، وسائل يتحقق عن طريقها التعارض الضرورى الذى يؤدى إلى حدوث توازن فى اللوحة . أما فى اللوحات القديمة ، فقد كان هذا التماثل لا يحقق إلا عن طريق ضروب من التعارض بين الأوضاع المختلفة يميناً ويساراً، أوعن طريق ضرب من التنظيم التقابلى الماثل (أو المنحرف) بشكل واضح . ولئن كان هناك ضرب من الطاقة فى صميم الوضع نفسه، مما يجعل التماثل حتى

(*) حرصنا على إيراد الكلمات الإنجليزية الواردة فى الأصل ، حتى نبين كيف أنها ترتد جميعا إلى أصل اشتقاق واحد ، وهو ما لا يتضح – بطبيعة الحال – فى الترجمة العربية . (المترجم)

فى هذه الصور نفسها ليس مجرد تماثل مكانى صرف ، إلا أنه تماثل ضعيف ، كما هو الشأن فى الصور الجانبية التظليلية (السوداء)(*) المنحدرة إلينا من القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، حيث نجد أن الشكل الهام موضوع فى مركز الصورة بالضبط ، بينما يوجد شكلان آخران متماثلان تماماً قد وضعا على مسافة واحدة تقريباً من الجهتين المتقابلتين . ثم ظهر فيما بعد اتجاه آخر كان يعتمد على الصور أوالأشكال الهرمية . ومثل هذه التنظيمات إنما تدين بالجانب الأكبر من قوتها لعوامل خارجة عن اللوحة نفسها . ومن هنا فإن ثبات الموضوعات فى هذه الحالة إنما يتحقق عن طريق تذكيرنا بالأساليب العادية لضمان الاتزان . وهكذا يتخذ تأثير التماثل على اللوحة طابعاً ارتباطياً خارجياً ، بدلا من أن يكون تأثيراً ذاتياً باطنياً . ولكن ثمة اتجاهاً عاماً قد أخذ ينتشر فى فن التصوير : ذلك هو الميل إلى إظهار العلاقات التى تحول دون توضيح التوازن بطريقة طوبوغرافية عن طريق اختيار أشكال معينة . بل تعمل — بالعكس — على إظهاره بصورة الدالة التى تخص اللوحة ككل . وتبعاً لذلك ، فإن مركز اللوحة لم يعد مجرد موضع مكانى ، بل أصبح بمثابة بؤرة لمجموعة من القوى المتفاعلة .

وإذا كان ثمة خطأ يمكن أن نعده المقابل الدقيق لخطأ اعتبار الإيقاع مجرد ترديد للعناصر،فذلك هو خطأ تعريف التماثل بألفاظ سكونية (استاتيكية) . والواقع أن التوازن هو ضرب من الوزن ؛ فهو بمثابة توزيع للأثقال بالنظر إلى الطريقة التى يؤثر بها بعضها فى بعض . ولايتم التعادل بين كفتى الميزان إلا حين يتحقق التوافق بين حركة الكفة التى تشيل ، وحركة الكفة التى تحط . ولكن لا وجود للميزان بالفعل (لا بالقوة) اللهم إلا حين تعمل كفتاه بطريق التعارض إحداهما مع الأخرى بقصد بلوغ حالة من التوازن . ولما كانت الموضوعات الجمالية تعتمد على خبرة حية تجرى بطريقة تدريجية

(*) "Silhouettes" ، وهى الصور الجانبية التى تساير حركة الظلال المنبعثة عن الوجه ، أوهى صور الخيال الأسود للأشياء فى مظهرها الجانبى (بروفيل) Profil . (المترجم)

فإن المعيار النهائى الحاسم للتوازن أو التماثل إنما هو قدره الكلى على أن يضم فى ذاته أكبر قسط ممكن من التنوع واتساع المدى فى عناصره المتعارضة .

ونحن نلاحظ أن علاقة التوازن بضغط الأثقال إنما هى علاقة باطنية تابعة من طبيعة الأشياء ولايؤدى عمل فى أى مجال من المجالات اللهم إلا عن طريق ضروب النشاط المتبادل بين القوى المتعارضة ، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأجهزة المتعارضة فى داخل التكوين العضلى . وتبعاً لذلك فإن كل شيء يتوقف فى أى عمل فنى على نوع التوازن الذى أريد تحقيقه . وهذا هو السبب فى أنه ليس ثمة إلا خطوة واحدة تفصل « الجليل » عن « المضحك » (الباعث على السخرية) ، وليس هناك شيء يمكن أن نسميه فى ذاته باسم القوة القوية أو الضعيفة ، أو باسم القوة الكبيرة أو الصغيرة . وآية ذلك أن للصور — المصغرة miniatures — والقصائد الرباعيـــة quatrains كمالها الخاص ، فضلا عن أن مجرد الضخامة قد يكون أمراً مزعجاً لما ينطوى عليه من ادعاء فارغ . والواقع أننا حين نقول عن جزء ما ، من اللوحة ، أو الدراما ، أو الرواية : إنه ضعيف للغاية ، فإن هذا القول نفسه يعنى أن ثمة جزءاً آخر مرتبطاً به هو قوى للغاية . والعكس بالعكس ، ولو أننا حكمنا على الإطلاق ، لكان فى وسعنا أن نقول:إنه ليس ثمة شيء قوى أوضعيف (فى حد ذاته) ، بل إنما تتوقف القوة أو الضعف على الطريقة التى بها يفعل وينفعل ، وقد يدهشنا فى بعض الأحيان أن نرى داخل منظور معمارى كيف أن البناء المنخفض — إذا وضع فى موضعه الصحيح — يستطيع أن يجذب إليه كل ما يحيط به من أبنية عالية بدلا من أن يتلاشى ويمحى تماماً فى وسطها .

وإذا كان ثمة خطأ شائع نلتقى به فى الكثير من الأعمال التى تزعم لنفسها أنها أعمال فنية ، فذلك هو الجهد المبذول فى سبيل الحصول على القوة عن طريق المبالغة فى تأكيد عنصر من العناصر ، وما يحدث فى البداية بالنسبة

إلى هذه الأعمال – كما هى الحال بالنسبة إلى أكثر ضروب الإنتاج توزيعاً فى الموسم الواحد فى أى مجال من المجالات – إنما هو الاستجابة المباشرة التى تلقاها مثل هذه الأعمال ، ولكنها مع ذلك تعجز عن أن تعمر طويلا ؛ إذ لا يلبث أن يتضح بمرور الزمن أن ماكان يؤخذ على أنه قوة إنما يعنى ضعفاً من جانب العوامل المعادلة (أو القوى المقابلة) . والواقع أنه يستحيل أن يكون أى سحر حسى – مهما كان من تزايد مقداره – باعثاً على التقزز أو النفور ، مادامت هناك عوامل أخرى تقاومه أوتعوق تأثيره . أما حينما تكون « حلاوة المذاق » صفة مستقلة قائمة بذاتها، فإنها تصبح من أسرع الكيفيات الحسية استهلاكاً أو استنفاداً . وكل أسلوب غفل من الشخصية فى الأدب لابد من أن يقضى عليه بالزوال بعد حين ، لأنه من الواضح (لا شعورياً على الأقل) ، أنه على الرغم مما قد يبدو فى مثل هذا الأسلوب من حركة عنيفة ، فإنه ليس هناك أدنى مظهر لأية قوة حقيقية ، مادامت القوة المضادة إن هى إلا ورق مقوى وأشكال من الجص ! فالقوة الظاهرية التى يتميز بها عنصر ما ، إنما هى على حساب ضعف فى العناصر الأخرى ، وحتى لو نظرنا إلى خاصية « إثارة العواطف » التى قد تتميز بها بعض الروايات أو المسرحيات ، لوجدنا أنها لا تشير إلا إلى عدم توافر العلاقات التى تؤثر فى الكيفية العامة للكل ، لا إلى حادثة معينة فى ذاتها ، وقد لاحظ أحد نقاد مسرحيات أونيل O'Neill أن ما ينقص هذه المسرحيات ، إنما هو عوامل التأخير أو الإبطاء ، فإن كل شىء فيها يتحرك بسرعة فائقة للحد . وبالتالى بسهولة زائدة أيضاً عن الحد ، مما يؤدى فى النهاية إلى ازدحام أكثر من اللازم . ولو أننا نظرنا إلى المصورين وهم يعملون ، لوجدنا أنهم مضطرون إلى أن يعملوا هنا أوهناك . لا على طول اللوحة كلها فى وقت واحد ، وهم يشعرون شعوراً واضحاً بضرورة التحكم فى الجانب المعين الذى يعملون على تهيئته فى أية فترة معينة . ولابد لكل كاتب من أن يحل

أيضاً نفس هذه المشكلة ، فإنها إن لم تحل ، بقيت الأجزاء الأخرى (أو الجوانب الباقية) من عمله متداعية لا تكاد تقوم لها قائمة . والملاحظ فى أغلب الحالات أن الاعتراض على جرعات الأخلاق والدعاية الاقتصادية والسياسية التى تقحم على الأعمال الفنية إنما يرجع – كما ثبت بالتحليل – إلى ترجيح بعض القيم على حساب قيم أخرى إلى أن يحل السأم فى آخر الأمر محل الإنعاش أو التنشيط ، اللهم إلا إذا كنا بصدد قوم يحيون فى حالة مماثلة من الحماسة المغرضة المتحيزة .

والواقع أن تجلى أية صورة مفردة للطاقة بمعزل عما عداها لابد من أن يتسبب فى حدوث حركات غير متآزرة ، نظراً لأن الكائن البشرى بطبيعته موجود مركب ، وبالتالى يتطلب توافق عدد كبير من العوامل المتنوعة . وهناك فرق شاسع بين عنف الفعل وشدته . وحسبنا أن نراقب جماعة من صغار الأطفال الذين يسهمون بأداء بعض الأدوار فى مسرحية ، لكى نلاحظ أنهم إنما يقومون بسلسلة من الحركات غير المترابطة فهم يشيرون بأيديهم ويأتون بحركات إيمائية ، ويتعثرون ويتدحرجون على الأرض ، وليس لكل واحد منهم نشاط إلا لحسابه الخاص ، حتى إنه لا يكاد يعبأ بما يفعله الآخرون إلا فى النزر اليسير . بل إننا حتى لو نظرنا إلى أفعال الطفل الواحد نفسه ، لوجدنا أنها لا تنطوى على سياق ولاتكاد تحمل تتابعاً ، ومثل هذه الحالة إنما توضح لنا – على نحو عكسى – الصلة الفنية بين « الشدة » intensity و « الامتداد » extension ، ذلك أن الطاقة حينما لا تلقى أى ضبط أو حصر من جانب العناصر الأخرى التى هى فى وقت واحد عوامل معارضة ومعاونة ،فإن النشاط سرعان ما يتحقق على شكل هزات وتشنجات . وهنا نكون بإزاء ضرب من « الانفصال » أو « عدم الاستمرار » . أما حينما تصبح الطاقة مشدودة متوترة بسبب توافر المعارضات المتبادلة فهنالك لابد لها من أن تنتشر على شكل امتداد منظم .

وإذا كنا قد لاحظنا وجود تباين بالغ المدى بين المسرحية التى تستند إلى بناء محكم وتؤدى تأدية جيدة من جهة ، وبين ذلك التشويش الذى يقوم به الأطفال حينما يتدافعون لتأدية بعض الحركات التمثيلية من جهة أخرى ، فإننا قد نجد تبايناً من هذا القبيل — ولكن فى درجة أدنى — فى جميع حالات القيم الجمالية المتعارضة . والواقع أن للوحات والأبنية ، والقصائد ، والروايات ، درجات مختلفة من « الحجم » volume مع مراعاة ضرورة عدم الخلط بين « الحجم » و« الكتلة » (أو الضخامة) bulk . فكل هذه الأعمال الفنية — من الناحية الجمالية — إنما تعد غليظة ورفيعة ، صلبة وهشة ، محكمة النسج ومحلولة الخيوط . وهنا تظهر خاصية الامتداد ، أو التنوع المترابط ، بوصفها المظهر الحركى المميز لتحرر الطاقات التى هى محتبسة على مسافات منظمة من الراحة أو السكون . ونعود فنقول مرة أخرى: إن نظام هذه « الفواصـــل » intervals (وهو ما يكون تماثل العمل) لا يستند فى ترتيبه إلى أساس من الوحدات الزمانية أو المكانية . أما حين تكون هذه الفواصل (أو المسافات) منظمة على هذا النحو ، فهنالك لابد للتأثير من أن يكون آلياً (ميكانيكياً) ، مثله كمثل الحركة الأرجوحية لرنين الناقوس ، ولكن الملاحظ فى النتاج الفنى عادة أن الفواصل تكون منتظمة حينما تحددها عملية التقوية المتبادلة بين الأجزاء من جهة ، وبين تأثير الوحدة والكلية (أو الكيان الكلى) من جهة أخرى ، وهذا ما نعنيه حينما نقول عن التماثل (أو التناظر): إنه ديناميكى ، ووظيفى .

وحينما نرى لوحة أو نشاهد بناء ، فلابد من أن يكون هناك ضغط من قبل الحصيلة السابقة المتجمعة فى الزمان . كما هو الشأن حين نستمع إلى موسيقى أو نقرأ قصيدة أوقصة ، أو نشاهد دراما على خشبة المسرح . وليس هناك عمل فنى واحد يمكن أن يدرج فى لحظة سريعة خاطفة(*) لأنه

(*) هذا ما عبرنا عنه نحن فى كتابنا « مشكلة الفن » . حيث نقول : « . . إنه لا بد لطالب المتعة الفنية من أن يعود إلى العمل الفنى مرة بعد أخرى ، حتى يستطيع أن يستشف ما فيه =

لن تكون هناك عندئذ أية فرصة للمحافظة على الطاقة وزيادتها ، وبالتالى لتحريرها ونشرها ، وهو ما يخلع على العمل الفنى كل ما له من « حجم » ، ولو أننا نظرنا إلى الجانب الأكبر من الأعمال العقلية — باستثناء تلك اللمع الفكرية أو الومضات الذهنية التى تعد ذات طابع جمالى واضح — لوجدنا أننا مضطرون دائماً إلى أن نعود إلى الوراء ، لكى نتعقب بطريقة واعية آثار الخطوات السابقة ، ونسترجع بكل وضوح بعض الوقائع والأفكار الخاصة ، وكل حركة يمضى فيها الفكر إلى الأمام،إنما تتوقف دائماً على هذه التحولات الشعورية التى تقوم بها الذاكرة فى ربوع الماضى ، وأما فى الإدراك الجمالى ، فإنه ما لم يكن هناك ضرب من التوقف أو الانقطاع (لحدوث هفوات من جانب الفنان أو من جانب المتذوق) ، فإننا لن نجد أنفسنا مضطرين إلى الرجوع إلى الوراء ، حينما نكون مثلا بصدد مشاهدة مسرحية ، لكى نسائل أنفسنا عما حدث من قبل حتى يكون فى وسعنا أن نهتدى إلى سياق الحركة . وإنما الذى يحدث فى الإدراك الجمالى هو أن الذاكرة تستبق من الماضى عناصر تندمج فيما هو مدرك الآن . وهذا الاندماج نفسه هو الذى يضغط على الذهن بحيث يضطره إلى الامتداد نحو ما سيحدث فى المستقبل . وكلما زاد الضغط من جانب السلاسل المستمرة المتتابعة للإدراكات السابقة ، زاد ثراء الإدراك الحالى ، ومن ثم زادت شدة الدفع التالى ، ونظراً لما هنالك من عمق فى التركيز ، فإن انطلاق المواد المتجمعة حينما يتحقق لها الانتشار يمكن أن يكسب الخبرات اللاحقة مجالا أوسع ، وهذا الاتساع إنما يتجلى على صورة تزايد فى عدد خواصها المحددة ، وهكذا نرى أن ما أطلقنا عليه اسم الامتداد والحجم،إنما يقابل شدة الطاقة الراجعة إلى تعدد المقاومات .

= من جوانب غامضة غابت عنه فى المرات السابقة . فما كان « العمل الفنى » ليبوح بسره للمتأمل العابر أو الناظر المتعجل ، وهو الإنتاج البطىء الجهيد الذى لم يتولد إلا بعد صراع عنيف ضد المادة » (ص ٤) . (المترجم)

وإذن فإن فصل الإيقاع والتماثل أحدهما عن الآخر ، وتقسيم الفنون إلى زمانية ومكانية ، هما شيء أكثر من مجرد مهارة قد وضعت فى غير موضعها ، ذلك أننا هنا بإزاء مبدأ لو راعيناه لكان فيه قضاء مبرم على كل فهم جمالى ، وفضلا عن ذلك ، فإن هذا المبدأ فقد الآن ذلك السند الذى كان يظن يوماً أنه يتمتع به من جانب العلم . والواقع أن علماء الفيزياء قد وجدوا أنفسهم مضطرين بحكم طبيعة موضوعهم نفسه إلى الاعتراف بأن وحداتهم ليست وحدات من المكان والزمان ، بل هى وحدات من « المكان – الزمانى » "space - time" . وهذا الاكتشاف العلمى المتأخر هو ماكان الفنان يفعله منذ البداية فى صميم فعله ، إن لم يكن فى تفكيره الشعورى ، وآية ذلك أن الفنان كان مضطراً دائماً إلى التعامل مع مواد (أوعناصر) إدراكية ، لا تصورية ، ولابد لكل من العنصر الزمانى والعنصر المكانى من أن يسيرا جنباً إلى جنب فى كل ما هو مدرك حسياً ، وقد يكون من الجدير بالملاحظة فى هذا الصدد أن نشير إلى أن هذا الاكتشاف لم يتحقق فى العلم إلا حين فطن العلماء إلى أن عملية التجريد التصورى لا يمكن أن تواصل إلى حد استبعاد فعل الملاحظة (أو المشاهدة) ، دون أن يكون فى ذلك هدم لإمكانية التحقق (أو التثبت) .

وتبعاً لذلك فإن الباحث العلمى لم يلبث أن وجد نفسه مضطراً إلى أن يدخل فى اعتباره نتائج فعل الإدراك الحسى ، لما لها من علاقة بموضوع بحثه ، وبالتالى فقد انتقل من المكان والزمان ، إلى وحدة أصبح فى وسعه أن يصفها على أنها مجرد وحدة « مكانية زمانية » ، وبهذا اهتدى العالم إلى واقعة يوضحها كل إدراك حسى عادى ، ألا وهى أن امتداد الموضوع وحجمه ، أعنى خواصه المكانية ، لا يمكن أن تختبر أو تدرج مباشرة – directly – فى لحظة رياضية ، كما أن الخواص الزمانية للأحداث لا يمكن أن تختبر اللهم إلا حين تنتشر بعض الطاقات بطريقة امتدادية

متسعة ، وإذن فإن الفنان إنما يفعل مع الكيفيات المكانية والزمانية لمواد الإدراك ، ما يفعله مع كل مضمون الإدراك الحسى العادى . وآية ذلك أنه ينتق ، ويقوى ، ويركز ، مستعيناً بالصورة ، مع العلم بأن الإيقاع والتماثل هما بالضرورة تلك « الصورة » التى تتخذها المادة حينما تخضع لما يفرضه عليها الفن من عمليات تصفية وتنظيم .

ولو أننا ضربنا صفحاً عن ذلك التأييد العلمى المزعوم الذى فقده مبدأ الفصل بين العنصر المكانى والعنصر الزمانى ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن تطبيق هذا الفصل فى مضمار الفنون الجميلة قد كان دائماً عملا سخيفاً لا محل له على الإطلاق . ولعل هذا ما عناه كروتشة حينما قال: إننا لا نشعر شعوراً نوعياً (أو منفصلا) بالتتابع الزمانى فى الموسيقى والشعر ، والوجود المكانى فى المعمار والتصوير ، إلا حين ننتقل من الإدراك الحسى إلى التفكير التحليلى . فالفرض القائل بأننا نسمع الأنغام الموسيقية مباشرة بوصفها موجودة فى الزمان ، ونرى الألوان مباشرة بوصفها موجودة فى المكان ، إنما يقحم على الخبرة المباشرة تأويلا متأخراً لها هو وليد التفكير أو التأمل العقلى ، أما الحقيقة فهى أننا نرى الفواصل والاتجاهات فى اللوحات . ونسمع المسافات والأحجام فى الموسيقى ، ولو كانت الحركة وحدها هى التى تدرك فى الموسيقى ، والسكون وحده هو الذى يدرك فى التصوير ، لعدمت الموسيقى تماماً كل بناء structure ، ولصار التصوير مجرد عظام يابسة !

بيد أنه على الرغم من أن التفرقة بين فنون زمانية وأخرى مكانية هى تفرقة قائمة على أساس خاطئ مادامت كل موضوعات الفن هى مسائل إدراك ، والإدراك لا يمكن أن يكون آنياً ، إلا أن الموسيقى مع ذلك بطابعها الزمانى الواضح قد تكون أقدر من أى فن آخر على التعبير عن معنى الصورة باعتبارها ضرباً من التكامل الحركى للخبرة . ولئن كان الموسيقار نفسه

مضطراً إلى البحث عن لغة مكانية للصورة ؛ فضلا عن أنه كثيراً ما يرى فى الصورة الموسيقية نوعاً من « البناء » ، إلا أن من شأن هذه الصورة أن تتطور مصاحبة عملية الاستماع إلى الموسيقى . وأية نقطة فى التطور الموسيقى ، أعنى أية نغمة ، إنما هى ما هى فى ذلك الموضوع الموسيقى — أو فى الإدراك — بمقتضى ماتقدم عليها ، وما هو بصدد التأثير فينا موسيقياً فى الحاضر ، وما نستطيع أن نتنبأ به موسيقياً فى المستقبل : فاللحن (أو الملوديا) إنما يبدأ بنغمة أساسية لا تلبث أن تولد توقعاً للعودة (أو التكرر) بوصفه نوعاً من التوتر فى الانتباه . ولاتصبح « صورة » الموسيقى صورة بمعنى الكلمة إلا أثناء استمرار عملية الاستماع . وفضلا عن ذلك،فإن لأى قطاع أوقطاع مستعرض فى الموسيقى ، اتزاناً وإيقاعاً — فى ضروب توافقه وانسجامه — يشبهان على وجه التحديد ما نجده فى التصوير أو النحت أو البناء . فاللحن هو عبارة عن « توافق » chord ينشر عبر الزمان ، أو يمتد فى صميم الزمان .

* * *

وقد يأخذ علينا البعض أننا استخدمنا كلمة « طاقة » مرات عديدة فى حديثنا السابق ، فى حين أن تأكيد فكرة الطاقة بالنسبة إلى الفنون الجميلة هو أمر لا محل له على الإطلاق . ولكننا مع ذلك لن نستطيع أن نفهم الكثير من الحقائق المعروفة التى تقال عادة عن الفن ، مالم نجعل من واقعة « الطاقة » واقعة أساسية مركزية . وربما كان فى مقدمة هذه الحقائق ما ننسبه عادة إلى الفن من قدرة على التحريك والاستثارة ، أو التسكين والتهدئة . والأمر الذى لا شك فيه عندنا أنه إما أن يكون الإيقاع والتوازن طابعين غريبين على الفن ، أو يكون الفن — بسبب دورهما الأساسى فيه — مجرد شىء نعرفه بأنه تنظيم للطاقات ، أما فيما يتعلق بالوظيفة التى يؤديها العمل الفنى لنا أو من أجلنا ، فإننا نرى أن الأمر لا يخرج عن أحد احتمالين :

فإما أن يكون الأصل فى العملية التى يقوم بها هو تلك الماهية المتعالية (المسماة عادة باسم «الجمال») التى تهبط على الخبرة من الخارج ، وإما أن يكون التأثير الجمالى راجعاً إلى التقليد الفريد الذى نجده فى الفن للطاقة المتضمنة فى موضوعات هذا العالم . ولسنا ندرى كيف يمكن أن يتأتى للبرهان المحض أن يفصل فى هذين الاحتمالين محدداً له اختياراً معيناً ، ولكننا نعتقد أنه يجدر بنا أن نقف على ما تتضمنه عملية تحديد الاختيار.

ولو أننا تمسكنا بموقفنا الخاص فى القول بترابط التأثير الجمالى مع كيفيات كل خبرة مادامت الخبرة موحدة ، لكان من حقنا أن نتساءل : كيف يتسنى للفن أن يكون معبراً دون أن يقتصر على المحاكاة أو التمثيل فى عبودية ومذلة ، إن لم يكن ذلك باختيار الطاقات وتنظيمها ، تلك الطاقات التى بمقتضاها تؤثر الأشياء فينا وتستثير اهتمامنا ؟ والحق أنه إذا كان ثمة معنى للقول بأن الفن مقلد ، وإذا كان من الصحيح مع ذلك أنه لا يقلد التفاصيل الجزئية ولا السمات النوعية ، فقد ترتب على ذلك بالضرورة أن تكون الطريقة التى يسير عليها الفن فى عمله هى اختيار تلك القوى الفعالة فى الأشياء التى يصبح للخبرة (أو لأية خبرة) بمقتضاها دلالة ومعنى . وإذن فإن فى الفن عملية استبعاد يتم عن طريقها التخلص من كل ما هو مثار اضطراب (أو تشويش) ، أو تشتت أو تخدير ، وليس النظام ، والإيقاع ، والاتزان سوى مجرد علامات تشير إلى أن الطاقات الهامة بالنسبة إلى الخبرة تعمل عملها على الوجه الأكمل .

ولو أننا نظرنا إلى لفظ «مثالى» Ideal ، لوجدنا أنه قد أصبح لفظاً رخيصاً بسبب ما اعتوره من استعمال عاطفى شعبى ، فضلا عن استخدامه فى الأحاديث الفلسفية لأغراض جدلية تبريرية ، بقصد إخفاء ما فى الوجود من مظاهر تنافر وضروب قسوة . ولكن هناك معنى محدداً يمكن بمقتضاه أن يقال عن الفن إنه «مثالى» . وذلك هو المعنى الذى أوضحناه منذ حين .

وآية ذلك أن الاختيار والتنظيم اللذين يقوم بهما الفن إنما يعينانه على تهيئة تلك السمات التى تجعل من الخبرة شيئاً هاماً يستحق أن يملك بوصفه خبرة ، فيعدها للإدراك المناسب أو الملائم . ومهما كان من أمر عداء الطبيعة أو عدم اكتراثها بالاهتمامات البشرية،فإنه لابد من أن يكون هناك ضرب من التوافق بين الطبيعة والإنسان ، وإلا لما أمكن للحياة نفسها أن تقوم ، والملاحظ فى الفن أن القوى المتجانسة ، أعنى تلك القوى التى لاتساند هذا المقصد الخاص أو ذاك،بل عمليات الخبرة المتذوقة (أو المستمتع بها) وحدها ، لابد من أن تتحرر أوتنطلق من إسارها ، وهذا التحرر هو الذى يخلع عليها طابعاً مثالياً ، وماذا عسى أن يكون المثل الأعلى الذى يمكن للإنسان أن يسلم به مخلصاً ، إن لم يكن هو الاعتقاد بوجود بيئة تتضافر فيها جميع الأشياء على توفير أسباب البقاء والاكتمال للقيم التى نختبرها عرضاً وجزئياً فى صميم التجربة ؟

لقد عرّف كاتب إنجليزى – لعله جالزورثى – الفن فى موضع من المواضع فقال : إنه « ذلك التعبير التخيلى عن الطاقة ، الذى ينزع – عن طريق التجسيد التكتيكى للوجدان والإدراك – نحو تحقيق التوافق بين الفرد والحقيقة الكلية(أو « الكلى ») بأن يستثير لديه انفعالا لا شخصياً » . وليست الحقيقة الكليـــة (أو الكلى) فى رأينا سوى الطاقات التى تكون الموضوعات والأحداث الموجودة فى العالم ، والتى تحدد بالتالى صميم خبرتنا ، أما « التوافق » فهو الوصول إلى فترات من التآزر الانسجامى بين الإنسان والعالم فى خبرات تجىء تامة مكتملة ، وذلك فى صورة مباشرة لا موضع فيها للأخذ والرد . أما الانفعال المتولد فهو« لا شخصى » لأنه غير مرتبط بالحظ الشخصى ، بل هو مرتبط بالموضوع الذى أذعنت الذات (أو استسلمت) لعملية تكوينه بكل إخلاص . وأخيراً يمكننا:أن نقول:إن التقدير أيضاً ينطوى فى صبغته الانفعالية على طابع لا شخصى ، لأنه يتضمن هو الآخر تركيباً وتنظيما للطاقات الموضوعية .

الفصل التاسع

المادة المشتركة بين الفنون

ما هو الموضوع المناسب للفن ؟ وهل يمكن القول بأن هناك مواد هى بحكم طبيعتها ملائمة له ، وأخرى هى بحكم طبيعتها غير ملائمة له ؟ أو نقول:إنه ليس ثمة مادة يمكن أن تعد حقيرة مبتذلة ، أو قذرة نجسة ، من وجهة نظر المعالجة الفنية ؟ . يبدو أن إجابة الفنون نفسها قد اتجهت بثبات وتقدم نحو الرد بالإيجاب على السؤال الأخير . ومع ذلك ، فإن هناك تقليداً راسخ البنيان يأبى إلا أن يتطلب من الفن إقامة تفرقات مفسدة تثير البغضاء والشحناء ، ومن هنا فقد يحسن بنا أن نستعرض بإيجاز الخطوط الرئيسية لهذا الموضوع ، على سبيل التمهيد للحديث عن المسألة الخاصة التى سنتعرض لها فى هذا الفصل ، ألا وهى جوانب المادة الفنية التى تعد مشتركة بين سائر الفنون .

ولقد سنحت لنا الفرصة فى مناسبة سابقة للإشارة إلى التفرقة بين الفنون الشعبية (لفترة ما من الفترات) والفنون الرسمية . ولكن حتى بعد أن نجحت الفنون المزدهرة فى الخروج من دائرة وصاية رجل الدين وسيطرة الحاكم ، فقد ظلت هناك مع ذلك تفرقة بين نوعين مختلفين من الفن،وإن كان لفظ « رسمى » لم يعد وصفاً ملائماً لتمييز أحد هذين النوعين ، أما النظريات الفلسفية فقد قصرت اهتمامها على تلك الفنون التى كانت تحمل خاتم أو طابع التسليم والقبول من جانب الطبقة المتمتعة بالمركز الاجتماعى والسلطة السياسية . حقاً إنه لابد من أن تكون الفنون الشعبية قد ازدهرت فى تلك الآونة ، ولكنها على كل حال لم تستطع الحصول على أى اهتمام أدبى . وهكذا لم تكن تلك الفنون تعد أهلا لأية إشارة (أو تنويه) فى مجال الدراسات النظرية ، وأغلب الظن أنها لم تكن تعتبر حتى ولا مجرد فنون !

بيد أننا لن نتعرض لتلك الصيغة القديمة للتفرقة المفسدة بين الفنون ، بل سنعمد إلى اختيار صيغة أخرى جديدة تمثلها شخصية محدثة ، ثم نتبعها ببيان موجز لبعض جوانب التمرد الذى أدى إلى تحطيم كل السدود التى قامت لها يوماً قائمة . وهنا نجد أنفسنا بإزاء عبارة للسير جوشوا رينولدز Sir Joshua Reynolds(*) يقول فيها: إنه لما كانت الموضوعات الوحيدة الصالحة للمعالجة فى التصوير إنما هى تلك التى تعد « مشوقة بصفة عامة » فإنها لابد من أن تكون عبارة عن « بعض النماذج السامية لأفعال البطولة أو آلام الأبطال » . كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى « الأحداث العظيمة التى وردت فى تاريخ اليونان والرومان وفى الأساطير اليونانية والرومانية . أو كما هى الحال أيضاً بالنسبة إلى تلك الأحداث الكبرى التى وردت فى الكتب المقدسة » . وكل اللوحات الكبرى التى انحدرت إلينا من الماضى – فيما يقول هذا الكاتب – إنما تنتسب إلى هذه « المدرسة التاريخية » .

ويستطرد رينولدز فيقول : « إن مدارس روما ، وفلورنسا ، وبولونيا قد بنت صنعتها الفنية على هذا المبدأ ، فاستطاعت عن هذا الطريق أن تحصل – عن جدارة – على أعلى درجات المديح » . وحسبنا أن نعلق على هذه العبارة – من وجهة النظر الفنية الصرفة – بأن نبين كيف أنها تغفل المدرستين الفينسية والفلمنكية Flemish ، فى الوقت الذى نراها فيه تحرص كل الحرص على إطراء المدرسة التوفيقية eclectic . ولسنا ندرى ماذا كان رينولدز ليقول لو قدر له أن يتنبأ بلوحات « فتيات الباليه » لدوجا ، و « عربات السكك الحديدية » لدومييه و « التفاح ، والمناشف ، والأطباق » لسيزان ؟

(*) جوشوا رينولدز : مصور إنجليزى مشهور . برع على وجه الخصوص فى رسم صور الأشخاص ، وامتاز بألوانه الجميلة التى تستثير الإعجاب (١٧٢٣ – ١٧٩٢) .
(المترجم)

أما فى ميدان الأدب ، فإن التقليد الغالب الذى سيطر على النظر العقلى إنما كان تقليداً مماثلا . وهكذا كانت الفكرة التى تتردد باستمرار هى أن أرسطو قد حدد مرة واحدة وإلى الأبد نطاق المأساة (أو التراجيديا) — وهى أعلى ضرب من ضروب الأدب — حين أعلن أن موضوعها الخاص هو نكبات النبلاء وأصحاب المراكز العليا ، فى حين أن مصائب العامة من الناس إنما تصلح بطبيعتها موضوعاً لنوع أدنى من الأدب ، ألا وهو الملهاة (أو الكوميديا) . والواقع أن ديدرو Didérot قد أعلن بالفعل ثورة تاريخية فى مضمار النظر حينما قال: إن هناك حاجة إلى قيام تراجيديات ، (أو مآس) بورجوازية ، وإنه لا موجب لوضع الملوك والأمراء وحدهم على خشبة المسرح ، فإن الشخصيات العادية معرضة لنكبات فظيعة توحى بالشفقة والفزع . كذلك ذهب ديدور إلى أن المآسى (أو التراجيديات) العائلية ، وإن كانت لها نغمة أخرى وتأثير آخر غير ما للدراما الكلاسيكية ، يمكن أيضاً أن يكون لها جلالها . وهذه الفكرة التى تنبأ بها ديدرو قد تحققت بلا شك من بعد على يد الروائى إبسن[1] .

أما فى مطلع القرن التاسع عشر ، فقد جاءت على أعقاب تلك الفترة التى سماها هوسمان Housman باسم فترة الشعر المموه المزيف ، أعنى ذلك النظم الذى كان يتنكر فى زى الشعر ، جاءت « الأقاصيص الشعرية الغنائية » التى كتبها كل من ورد زوورث وكولردج، فأحدثت نوعاً من الثورة أو الانقلاب . ولعل من بين المبادئ التى تحمس لها هذان المؤلفان ذلك المبدأ الذى عبر عنه كولردج بقوله : « إن النقطة الأولى من بين النقطتين الرئيستين اللتين يقوم عليهما الشعر ، هى التمسك الصادق أو التشبث الأمين بتلك النماذج البشرية والأحداث الواقعية التى نلتقى بها فى كل قرية ،

---

(١) ابسن Ibsen (هنريك) : روائى نرويجى (١٨٢٨ – ١٩٠٦) اشتهر بكتابة الدراما ذات الطابع الاجتماعى أو الفلسفى . ومن أشهر مسرحياته « بيت الدمية » و « الأشباح » .. الخ . (المترجم)

مع ما يحيط بها من جهات مجاورة ؛ بشرط أن يكون هناك ذهن تأملى وجدانى يتعقبها ويلاحظها بمجرد أن تتجلى فى الخارج » . ولا ترانا فى حاجة إلى أن نشير فى هذا الصدد إلى أن ثمة ثورة مماثلة كانت تجرى على قدم وساق فى ميدان التصوير ، حتى قبل أيام رينولدز نفسه . وهكذا استطاع أهل مدرسة البندقية أن يحققوا خطوة واسعة حينما أضافوا إلى الاحتفال بالفخفخة السائدة فى أساليب المعيشة من حولهم ، اهتماماً آخر تجلى فى معالجتهم للموضوعات الدينية (اسما) بطريقة دنيوية secular — واضحة . ولم يلبث المصورون الفلمنكيون Flemish — إلى جانب المصورين المنتسبين إلى الطراز الهولندى مثل برويل Breughel الكبير (مثلا) والمصورين الفرنسيين مثل شاردان Chardin أن تحولوا بصراحة نحو بعض الموضوعات العادية . ولم تلبث لوحات « الصور الشخصية » portraits أن امتدت من طبقة النبلاء إلى طبقة الأثرياء من التجار ، وذلك تحت تأثير ازدهار حركة التجارة ، ثم سرعان ما انتشرت حتى وصلت إلى رجال أقل شهرة أو مكانة من هؤلاء . وماكاد القرن التاسع عشر يشارف على نهايته ، حتى كانت كل السدود قد اكتسحت ، بالنسبة إلى الفنون التشكيلية .

أما « القصة » فقد كانت أعظم أداة لتحقيق مثل هذا التغير (أو التجديد) فى مضمار الأدب النثرى . وهكذا حولت القصة مركز الاهتمام من البلاط الملكى إلى الطبقة البورجوازية ، ثم إلى « الفقير » والعامل ، وأخيراً إلى الرجل العادى بغض النظر عن مركزه . وإن روسو ليدين بالجانب الأكبر من تأثيره الضخم المستمر فى مضمار الأدب للثورة الخيالية الكبرى التى أثارها حول « الشعب » Le peuple بحيث إننا لنستطيع أن نقطع بأن تأثير هذه الدعوى كان أقوى فى دعم شهرته من شتى نظرياته الشكلية . أما الدور الذى لعبته الموسيقى الشعبية خصوصاً فى بولندة ، وبوهيميا ، وألمانيا ، فى نشر الموسيقى وتجديدها ، فهو أغنى عن كل تعريف . وحتى لو نظرنا إلى فن

العمارة — وهو أكثر الفنون جميعاً اتصافاً بالنزعة المحافظة — لوجدنا أنه قد وقع تحت تأثير تحول مماثل لما خضعت له سائر الفنون الأخرى . وهكذا لم تعد محطات السكك الحديدية وأبنية المصارف ومكاتب البريد ، بل حتى الكنائس نفسها ؛ تبنى بالاقتصار على محاكاة المعابد اليونانية وكاتدرائيات العصور الوسطى . بل إن فن « الأنظمة » الثابتة هو نفسه ، قد تأثر بالتمرد على تثبيت fixation الطبقات الاجتماعية ، أكثر مما تأثر بالتطورات التكنيكية فى البلاط (الأسمنت) والصلب .

ولسنا نرى من وراء هذه الصورة التخطيطية التى رسمناها بإيجاز سوى أن نبين أنه — على الرغم من قيام نظرية شكلية وقوانين خاصة بالنقد الأدبى — قد حدثت فى مضمار الفن ثورة من تلك الثورات التى لا يمكن أن ترجع القهقرى . والواقع أن الاندفاع إلى ما وراء شتى الحدود القائمة فى الخارج إنما يكمن فى صميم طبيعة عمل الفنان . فالعقلية الإبداعية تتميز أولا وبالذات بأنها تجدّ دائماً فى أثر المواد التى تستثيرها ، وتعمل على الإمساك بها ، حتى يتسنى لها أن تستخلص من تلك المواد ما تنطوى عليه من قيمة ، فتجعل منها مادة لخبرة جديدة . وإن رفض الاعتراف بالحدود التى يفرضها العرف (أو التقليد) على الفن لهو الأصل فى تلك الاتهامات المتكررة لموضوعات الفن بأنها منافية للأخلاق . ولكن من بين وظائف الفن على وجه التحديد أن يقضى على ذلك الحياء الخلقى الذى قد يدفع بالذهن إلى اجتناب بعض المواد ورفض إدخالها فى دائرة الشعور الإدراكى بما ينطوى عليه من نور صريح مطهر.

وإذا كان ثمة تحديد مفروض على استعمال المواد ، فإن هذا التحديد هو اهتمام الفنان ، وهو تحديد لايعد مقيداً بأى حال ، بل هو يمثل سمة باطنة فى طبيعة عمل الفنان ، ألا وهى ضرورة الإخلاص أو الصدق الفنى . ومعنى هذا أن الفنان ملزم بألا يموه أو يزيف ، وألا يساوم أو يتساهل —

وإن عمومية الفن لهى بعيدة كل البعد عن إنكار مبدأ الاختيار (أو الانتقاء) بالاستناد إلى الاهتمام الحيوى بحيث إنه ليصح أن نقول: إنها تعتمد على هذا الاهتمام نفسه ، والملاحظ أن للفنانين المختلفين اهتمامات مختلفة ، وعن طريق عملهم الجماعى المشترك ، الذى لا تعوقه قاعدة محددة سابقة ، يتم استيعاب كل جوانب الخبرة أو شتى مظاهر التجربة . ولايصبح الاهتمام متحيزاً مرضياً الا حينما يفقد طابع الصراحة لكى يصبح خبيثاً خفياً ، كما هى الحال بلا شك حينما يتجه الاهتمام نحو استغلال مسائل الجنس لدى الكثير من المعاصرين . وربما كان فى تعريف تولستوى للصدق الفنى بأنه ماهية الأصالة ما يعوض عن الكثير من مظاهر الغرابة أو الشذوذ فى رسالته عن الفن . وهو فى مهاجمته للعنصر التقليدى المحض فى الشعر ، يعلن أن الكثير من المواد مستعار ، وكأن الفنانين جماعة من أكلة لحوم البشر يقتات بعضهم ببعض ! ويستطرد تولستوى فيقول: إن رصيد المواد الشعرية ينحصر فى « شتى ضروب الخرافات، والأساطير ، والتقاليد القديمة ، والعذارى ، والمحاربين ، والرعاة ، والنساك ، والملائكة ، وشتى أنواع الشياطين ، وضوء القمر ، والرعد ، والجبال ، والبحر ، والوهاد ، والأزهار ، والشعور الطويلة ، والأسود ، والحملان ، والحمام ، والبلابل — لأن هذه كلها قد ترددت آلاف المرات من قبل على يد الفنانين السابقين فى شتى ضروب إنتاجهم » .

ولما كان تولستوى حريصاً على حصر مواد الفن فى موضوعات مستمدة من حياة الرجل العادى وعامل المصنع ، والفلاح بصفة خاصة ، فإننا نراه يرسم صورة للقيود (أو التحديدات) التقليدية تخرج تماماً عن إطار المنظور ، بيد أن فيها مع ذلك من الصدق ما يكفى لتوضيح خاصية ذات أهمية كبرى من خواص الفن ، ألا وهى : أن كل ما من شأنه أن يضيق حدود المواد الصالحة للاستعمال فى الفن، إنما يضيق الخناق أيضاً على الصدق الفنى للفنان كفرد ، وذلك لأنه يحرم اهتمامه الحيوى من كل فرصة لممارسة

نشاطه بحرية ، ويغلق أمامه كل منفذ ، هذا إلى أنه يضطر إدراكاته إلى اتخاذ مسالك بالية قد استحالت من قبل إلى أخاديد متحجرة صماء ، ويقص فى الوقت نفسه أجنحة خياله . ونحن نعتقد أن الفكرة القائلة بأن ثمة إلزاماً خلقياً يضطر إلى استخدام مواد « بروليتارية » أو أية مواد أخرى على أساس علاقتها بالمصير (أو الحظ) البروليتارى ، إنما هى جهد يراد به الارتداد إلى موقف تجاوزه الفن من الناحية التاريخية ، ولكن بقدر ما يكون الاهتمام البروليتارى شاهداً على اتجاه الانتباه اتجاهاً جديداً ، وبقدر ما يجىء مشتملا على ملاحظة لمواد كانت مهملة أو متغاضى عنها من قبل ، فإنه سيعمل بالتأكيد على استثارة نشاط أشخاص لم يكن يحركهم التعبير بالمواد السابقة . وسيؤدى إلى افتضاح أمر تلك القيود المفروضة على الفن . ومن ثم سيساعد على تحطم السدود التى لم يكن هؤلاء الأفراد يشعرون من قبل بوجودها . ونحن نميل إلى الشك — نوعاً ما — فيما ينسب إلى شكسبير من تحيز أرستقراطى شخصى مزعوم . وأغلب الظن فى رأينا أن عنصر التحديد أو التقييد عنده إنما كان تقليدياً ، عادياً ، ومن ثم متلائماً مع الأساليب المعهودة لدى السواد الأعظم من الناس . ولكن أيا ما كان مصدره ، فإنه قد أدى على كل حال إلى الحد من أن يكون شكسبير مثيراً لاهتمام الناس كافة .

ولئن كان من الحقائق البينة أن الحركة التاريخية للفن قد ألغت القيود المفروضة على موضوعه ، وهى تلك القيود التى كانت تسوغ قديماً بالاستناد إلى أسس عقلية مزعومة ، إلا أن هذا لا يثبت بحال أن هناك شيئاً مشتركاً بين مادة جميع الفنون ، وكل ما قد توحى به هذه الحقيقة هو أنه نظراً لما للمجال الفنى من امتداد واسع يسمح له بأن يضم (بالقوة) أى شىء وكل شىء . فقد فقد الفن وحدته ، وتشتت إلى فنون متصلة ، حتى كدنا لا نرى الغابة (فى مجموعها) بسبب الأشجار ، ولا نرى الشجرة الواحدة (فى مجموعها)

بسبب فروعها ، لولا أن هناك لباً واحداً ذا مادة مشتركة . والإجابة الواضحة عن هذا الاستنتاج الذى توحى به الحقيقة السابقة،هو أن وحدة الفنون إنما تكمن فى صورتها المشتركة . بيد أننا لو تقبلنا هذه الإجابة لوجدنا أنفسنا ملزمين بأن نسلم بانفصال الصورة عن المادة ، ولاضطررنا من ثم إلى أن نعود من جديد للرأى القائل بأن نتاج الفن مادة مشكلة ، وأن ما يبدو للتفكير أو التأمل العقلى بمثابة صورة حينما يكون اهتمام المرء على أشده ، قد يبدو له مجرد مادة حين يجىء تغير الاهتمام فيحدث تحولا آخر فى الاتجاه .

والواقع أنه لو عزل أى ناتج فنى عن اهتمام خاص من الاهتمامات ، لكان مجرد مادة ، ومادة فقط ، بحيث إنه لا ينبغى أن يكون التقابل بين المادة والصورة ، بل بين مادة غير مشكلة نسبياً ، ومادة مشكلة تشكيلا كافياً . ولئن كان من الحق أن الفكر يجد فى اللوحات صورة منفصلة متمايزة ، إلا أن هذا لايتعارض مع كون اللوحة مجرد مجموعة من الأصباغ اللونية الموضوعة على القماش ، مادام أى تنظيم تملكه اللوحة ، أو أية خطة تنطوى عليها ، إنما هى فى النهاية مجرد خاصية للمادة ، لا لأى شىء آخر . وكذلك يمكن القول بأن الأدب حين يوجد بالفعل لا يخرج عن كونه عدداً من الكلمات المنطوقة أو المكتوبة . فالمادة "stuff" هى كل شىء ، والصورة إن هى إلا مجرد اسم لبعض جوانب المادة حينما يتجه الاهتمام أولا وبالذات نحو تلك الجوانب . حقاً إن العمل الفنى تنظيم للطاقات ، كما أن المهم أولا وقبل كل شىء إنما هو طبيعة هذا التنظيم ، ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن الطاقات هى التى تنظم ، وأنه لا وجود لهذا التنظيم خارج نطاق تلك الطاقات .

والاعتراف باشتراك الصورة بين الفنون المختلفة إنما يحمل معه ضمناً اعترافاً بوجود اشتراك مقابل فى المادة ، وهذه الواقعة الضمنية هى ما نريد الآن أن نعمد إلى استكشافه وأن نعمل على إظهاره . وقد سبق لنا أن لاحظنا

فيما تقدم أن كلا من الفنان والمتأمل على حد سواء ، إنما يبدأ بما يمكن تسميته باسم « القبضة الكلية total seizure » أعنى ذلك الكل الكيفى الشامل الذى لم يتم تفصيله بعد ، والذى لم ينقسم بعد إلى أعضاء أو أفراد ، وقد تحدث شيلر عن الأصل فى قصائده ، فكتب يقول : « إن الإدراك يبدأ عندى دون موضوع واضح محدد ، ولكنه يتخذ فيما بعد شكلا أو صورة ، وما يجىء فى المقدمة إنما هو حالة موسيقية غريبة تطرأ على الذهن ، أما الفكرة الشعرية فإنها تجىء بعد ذلك » . ولو شئنا أن نقول هذه العبارة لقلنا: إنها تعنى شيئاً من قبيل ما أوردنا ذكره فيما سبق ، هذا إلى أن « الحالة المزاجية » mood لا تجىء فى البداية فحسب بل هى تظل قائمة كأساس أو دعامة سفلية حتى بعد ظهور الفروق أو التمييزات ، فإن هذه التمييزات لا تظهر فى الواقع إلا باعتبارها فروقها أو تمييزاتها الخاصة : its distinctions .

ولو أننا نظرنا إلى الكلية الشاملة ، لوجدنا أن لها ، حتى منذ البداية ، طابعها الفريد الخاص ، بحيث إنها حتى حين تكون غامضة غير محددة ، فإنها تكون على وجه التحديد ما هى لا أى شىء آخر . وإذا قدر للإدراك أن يستمر ، فلابد لعملية التميز بالضرورة من أن تبدأ ، ولابد للانتباه من أن يستثار ، وهو حين يستثار ، أو حين يتحرك فإنه لابد للأجزاء أو الأعضاء(members) من أن تبرز أو تنبثق من الأرضية أو الصورة الخلفية background ، وحينما يتحرك الانتباه فى اتجاه موحد ، بدلا من أن يشرد ويتسكع ، فإنه يكون عندئذ محكوماً بالوحدة الكيفية المنتشرة (الغالبة) . والانتباه هنا محكوم بها ، لأنه يعمل فى نطاقها . حقاً إننا حين نقول: إن الأبيات الشعرية هى القصيدة ، أو هى مادتها ، فإننا نقرر مجرد « تحصيل حاصل » لا يكاد يعنى شيئاً ، ولكن الحقيقة التى تسجلها هذه العبارة التكرارية (التى هى مجرد تحصيل حاصل) ما كان يمكن أن تقوم لها قائمة ، لو لم تجئ المادة — المشعور بها على نحو شعرى — بادئ ذى بدء .

ولو لم يكن مجيئها بالطريقة الكلية الموحدة التى تسمح لها بتحديد تطورها الخاص ؛ أعنى تخصصها على شكل أجزاء متمايزة ، وإذا شعر المدرك بوجود تلفيقات ووصلات آلية فى أى عمل فنى ، فذلك لأن مادة هذا العمل لم تكن محكومة بكيفية شائعة منتشرة .

وليس يكفى أن نقول إنه لابد لهذه الكيفية من أن توجد فى جميع « الأجزاء » ، بل ينبغى أن نضيف إلى ذلك أن هذه الكيفية لا يمكن إلا أن تكون موضوعاً لشعور (أووجدان) ، أعنى أنها لابد من أن تختبر فى التجربة بطريقة مباشرة ، ولسنا هنا بصدد محاولة وصف هذه الكيفية ، فإنه لا سبيل إلى وصفها ، كما أنه لا سبيل إلى الإشارة إليها بطريقة نوعية ، مادام كل ما هو معين أومخصص فى أى عمل فنى إنما هو واحد من أنواعها المتمايزة ، وإنما نحن هنا بصدد محاولة لتوجيه الانتباه نحو شيء يستطيع كل منا أن يتحقق من أنه ماثل فى خبرته الخاصة عن العمل الفنى ، وإن كان مثوله من الاكتمال والانتشار بحيث إنه ليعد أمراً مسلما به (من تلقاء نفسه) ، ولئن كانت كلمة « الحدس » قد استخدمت على يد الكثير من الفلاسفة للإشارة إلى أشياء عديدة ، قد يكون بعضها من قبيل النماذج المشكوك فى أمرها ، إلا أننا نستطيع أن نقول عن تلك الكيفية الشائعة التى تتخلل كل أجزاء العمل الفنى وتربطها فى كل فردى موحد : إنها كيفية لا يمكن أن تدرك إلا إدراكاً « حدسياً » وجدانياً ، والواقع أن من شأن العناصر المختلفة والكيفيات المتمايزة للعمل الفنى أن تمتزج وتنصهر بطريقة لا تستطيع الأشياء المادية نفسها أن تنافسها فيها ، وهذا الامتزاج أو الانصهار إنما يعنى حضور تلك الوحدة الكيفية فى جميع العناصر بطريقة مشعور بها . حقاً إن « الأجزاء » تميز تمييزاً عقلياً ، ولا تدرك إدراكاً حدسياً ، ولكن من المؤكد أنه بدون تلك الكيفية الشاملة المدركة حدسياً ، لابد من أن تظل الأجزاء خارجية بعضها بالنسبة إلى بعض ، وبالتالى فإن العلاقة بينها لن تكون

إلا مجرد علاقة آلية ، ومع ذلك فإن هذا الكائن الحى الذى نسميه بالعمل الفنى ليس شيئاً مختلفاً عن أجزائه أو أعضائه ، بل هو الأجزاء نفسها بوصفها أعضاء ، وتلك حقيقة ترتد بنا من جديد إلى الكيفية الواحدة الشاملة المنتشرة التى تظل هى هى بعينها فى صميم تنوعها أو تميزها . وهكذا تكون النتيجة هى ظهور إحساس بالكلية : totality يمتاز بأنه تذكرى ، توقعى ، تلميحى ، تنبهى .

وليس ثمة اسم يمكن أن نطلقه على مثل هذا الإحساس ، ولكن لما كان هو مصدر الحياة والنشاط ،فإنه يعد بمثابة روح العمل الفنى ، وهو يمثل صميم واقعية العمل الفنى ، حينما نشعر بأن هذا العمل واقعى لحسابه الخاص . لا كمجرد عرض واقعى ، فالكلية (أو الوحدة) هى اللغة الخاصة التى يتركب منها العمل الجزئى ، ويعبر عنه من خلالها ، وهى التى تسمه بطابع الفردية ، ومعنى هذا أن الكيفية الكلية هى عبارة عن الصورة الخلفية (أو الأرضية) التى نعدها أكثر من مجرد شىء مكانى ، لأنها تنفذ إلى الداخل ، وتكيف كل شىء فى المركز (أو البؤرة) ، فتميز كل شىء بوصفه جزءاً وعضواً . والملاحظ أن ثمة عادة مألوفة لدينا هى عادة اعتبار سائر الموضوعات المادية ذات أطراف حاجزة (أومحددة) . وقد عمل على تقوية هذا الاعتقاد لدينا وجود أشياء كثيرة كالصخور ، والمقاعد ، والكتب ، والمنازل ، والتجارة ، والعلم ، تتمثل فيها جهود متنوعة للوصول إلى القياس الدقيق ، ثم لم يلبث الإنسان أن نقل — بطريقة لا شعورية — هذا الاعتقاد ، بوجود طابع محدد لكل موضوعات التجربة (هو اعتقاد مؤسس فى النهاية على المستلزمات العملية لأساليب تعاملنا مع الأشياء) إلى صميم تصوره للتجربة ذاتها ، ومن هنا فقد أصبحنا نتوهم أن للخبرة حدوداً واضحة المعالم كتلك التى تمتاز بها الأشياء المرتبطة بها، ولكن أية خبرة من الخبرات ، حتى ولو كانت أكثرها ألفة واعتياداً ، إنما تنطوى على

تركيب كلي غير محدد . فالأشياء والموضوعات هي مجرد نقاط مركزية تحدث هنا والآن داخل «كل» يمتد إلى ما لا نهاية ، وهذا الكل هو تلك « الأرضية » الكيفية (أو الصورة الخلفية) التي تتحدد . وتصبح شعورية (بطريقة حاسمة) في الموضوعات الجزئية والخواص النوعية والكيفيات المحددة ، وثمة شيء « صوفي » يرتبط بكلمة « حدس » ، بحيث إن كل خبرة لتصبح صوفية بقدرما يقوى فيها الإحساس أو الشعور بالغشاء اللامحدود الذي يكتنفها ، كما هي الحال في الخبرة التي تنشأ لدينا عن أي موضوع فني ، وكما قال تنيسون Tennyson :

« إنما الخبرة عَقْدٌ Arch تتلألأ من خلاله(*)
تلك الدنيا التي لم نَرْتَدْها بعد ، والتي تنحسر حدودُها
أبداً أبداً كلما أوغلنا في المسير » .

ذلك أنه وإن كان ثمة أفق حاجز ، إلا أن هذا الأفق ليتحرك كلما تحركنا نحن ، ولن يكون في وسعنا قط أن نتحرر تماماً من كل إحساس بوجود شيء يمتد فيما وراء الأفق . إن هناك في داخل هذا العالم المحدود الذي نراه رؤية مباشرة ، شجرة قد استلقت عند أقدامها صخرة ، ونحن نصوب أنظارنا إلى تلك الصخرة ، ثم إلى الطحلب المنتشر على سطحها ، وقد نتناول مجهراً لكي ندقق النظر إلى حشيشة البحر الصغيرة التي توجد في طياته ، ولكن سواء أكان مجال بصرنا واسعاً ممتدا أم صغيراً دقيقاً ، فإننا في كلتا الحالتين إنما ندركه في خبرتنا بوصفه جزءاً من كل أوسع ، أو كل أشمل ، أعني جزءاً تتركز فيه الآن كل خبرتنا . وقد نوسع مجال بصرنا فننتقل من دائرة ضيقة إلى دائرة واسعة . ولكن مهما كان من سعة هذا المجال ، فإننا نظل نشعر بأنه لا يمثل الكل ؛ لأن حدوده ترسل ظلالها

---

(١) العَقْد Arch هنا هو البناء المنحنى (المقوس) ، كأنما هو المنفذ الذي يطل منه المرء على العالم الخارجي . والشاعر يريد أن يقول: إن التجربة نافذة مفتوحة على هذا العالم . وكلما تحرك المرء تداعت جدران ذلك العقد ، واتسع أفق العالم الشاسع الممتد أمام أبصارنا .
(المترجم)

إلى ذلك المدى اللامحدود الذى يمضى الخيال إلى ما وراءه باحثاً عن الكون ، وهذا الإحساس بالكل الشامل ، وإن كان متضمناً فى كل خبرة عادية ، إلا أنه يكتسب صبغة حادة داخل إطار اللوحة أو القصيدة ، وما يحقق بيننا وبين أحداث المأساة (أو التراجيديا) ضرباً من التوافق أو المواءمة ؛ إنما هو هذا الإحساس ، لا أى تطهير خاص . وقد استغل الرمزيون هذا المظهر اللامحدود للفن ، فقال بو : « إن للغامض إيحاء لا محدوداً ؛ وبالتالى تأثيراً روحياً » . بينما ذهب كولردج إلى أنه لابد لكل عمل فنى من أن يجىء محاطاً بهالة من عدم الفهم ، حتى يحدث تأثيره كاملا غير منقوص .

والواقع أن أى موضوع صريح يشغل بؤرة الشعوز لابد من أن يقترن بضرب من الارتداد إلى شىء ضمنى لم يدرك إدراكاً عقلياً واضحاً ؛ ولئن كنا نقول عن هذا الشىء فى مجال التفكير: إنه مبهم أوغامض ، إلا أننا فى الخبرة الأصلية لا نعرفه بوصفه غامضاً ، ومعنى هذا أن الشىء الغامض هو دالة للموقف الكلى ، لا مجرد عنصر فيه ، كما كان ينبغى له أن يكون لو أنه كان يدرك باعتباره غامضاً . ولنضرب لذلك مثلا فنقول: إن الغسق — عند الأصيل — لهو كيفية سارة تميز العالم ككل ، أو هو المظهر الملائم له ، ولكنه قد يتحول إلى سمة خاصة بغيضة حين يحول دون الإدراك الجلى الواضح لموضوع معين نرغب فى مشاهدته بدقة ، وتمييزه عما عداه .

والواقع أن الكيفية المنتشرة اللامحدودة لأية خبرة من الخبرات ، إنما هى التى تحقق الترابط الوثيق بين سائر العناصر المحددة (وهى العناصر التى نشعر بموضوعاتها فى صميم بؤرة الشعور) ، فتخلق منها كلا موحداً ، وخير دليل على أن هذا ما يحدث بالفعل ، إنما هو إحساسنا المستمر بالأشياء على أنها متعلقة بالموضوع أوغير متعلقة به ، وهو إحساس مباشر نسميه باسم « مطابقة مقتضى الحال » : Relevancy . ولا يمكن أن يكون هذا الإحساس وليد التفكير ، حتى ولو كنا فى حاجة إلى شىء من التفكير لكى

نعرف ما إذا كان هذا الاعتبار المعين أو ذاك مناسباً أو ملائماً لما نحن بصدد عمله أو التفكير فيه. والحق أنه لو لم يكن ذلك الإحساس مباشراً ، لما وجدلدينا مرشد يسير تفكيرنا على هديه ، وآية ذلك أن الإحساس بالكل الشامل الضمني إنما هو سياق كل خبرة ، فضلا عن أنه يعبر عن ماهية « الصحة العقلية » ، وليس الشيء الجنونى أوالمختل عقلياً بالنسبة إلينا سوى ذلك الشيء المنتزع من السياق المشترك ، والذى يقوم بمفرده فى عزلة تامة ، كما هى الحال بالنسبة إلى أى شيء يحدث فى عالم مختلف تماماً عن عالمنا ، وبدون هذا الوضع اللامعين غير المحدد ، لابد من أن تصبح مواد الخبرة مفككة غير متماسكة(*) .

وإن العمل الفنى ليُبرز ويقوِّى ذلك الطابع المميز للموضوع باعتباره كلا ، وباعتباره منتسباً إلى ذلك الكل الأرحب الشامل ، ألا وهو الكون الذى نحيا فيه ، وهذه الحقيقة — فيما نعتقد — إنما هى التى تتكفل بتفسير ذلك الشعور بالمعقولية الشائقة والوضوح الرائع ، الذى يتملكنا حينما نكون بإزاء موضوع نختبره بشيء من العمق أو الشدة الجمالية ، وهى تفسر لنا أيضاً ذلك الشعور الدينى الذى يقترن بالإدراك الجمالى الحاد ، وهنا نجد أنفسنا كما لو كنا قد أدخلنا إلى عالم يمتد فيما وراء هذا العالم،ولكنه مع ذلك يعبر عن أعمق حقيقة لهذا العالم الذى نعيش فيه خلال خبراتنا العادية ، وكأننا نحمل إلى ما وراء ذواتنا ، حتى نعثر على ذواتنا ، ولسنا نجد أية دعامة نفسانية نستند إليها فى تفسير مثل هذه الخصائص المميزة للخبرة ، اللهم إلا بأن نقول:إن العمل الفنى يعمل — بوجه ما من الوجوه — على تعميق وتوضيح الإحساس(المصاحب لأية خبرة سوية) بوجود كل محيط غير محدد ، أما هذا الكل نفسه فإننا

(*) يلاحظ هنا أن ديوى الذى يرفض فكرة « الكل » فى المجال الميتافيزيقى ، يجعل لها أهمية كبرى فى المجال الجمالى ، لأنه يرى أن لدينا إحساساً مباشراً بالحقيقة الفنية الكلية التى تكمن من وراء شتى عناصر الموضوع الجمالى ؛ فضلا عن أنه يجعل للإحساس بالكل قيمة سيكولوجية بوصفه دعامة الصحة العقلية . (المترجم)

نشعر به عندئذ كما لو كان امتداداً لذواتنا ، والواقع أن الشخص الذى خاب مسعاه فى موضوع خاص من موضوعات الرغبة كان قد خاطر بنفسه فى سبيله ، إنما هو وحده الذى يستطيع أن يقول مع ماكبث: إن الحياة أقصوصة يرويها أحمق ، أقصوصة مليئة بالصياح والهياج ، ولكنها لا تعنى شيئاً ! أما حيث لا يكون « الشعور المتضخم بالشخصية » هو معيار الحقيقة والقيمة ، فهنالك نكون جميعاً مواطنين فى هذا العالم الواسع الذى فيما وراء ذواتنا ، وهنالك لابد لأى إدراك حاد لحضوره معنا أو فينا ، أن يجلب لنا إحساساً مشبعاً فريداً فى نوعه ، بالوحدة ذاتها ومع ذواتنا .

ولكل عمل فنى واسطة خاصة يتم عن طريقها — بين جملة أشياء أخرى — نقل الكل الكيفى الشامل ، ونحن نلمس العالم — فى كل خبرة نقوم بها — من خلال أداة لمس معينة ، ثم نواصل احتكاكنا به ، فيقدم إلينا فى عقر دارنا ، من خلال عضو متخصص ، وإن الكائن الحى ليعمل ككل ، مستعيناً بكل ما لديه من حصيلة ماضية وموارد منوعة ، ولكنه إنما يعمل من خلال واسطة معينة ، كواسطة العين حين تتفاعل مع العين والأذن واللمس ، ثم تجىء الفنون الجميلة فتضع يدها على هذه الحقيقة وتمضى بها إلى أعلى درجة من درجات المعنى أو الدلالة ، ونحن نرى فى أى إدراك بصرى عادى ، عن طريق الضوء (أو بوساطة الضوء) ، كما أننا نستطيع أن نميز عن طريق الألوان المنعكسة والمنكسرة . وهذه الحقيقة إن هى إلا مجرد تحصيل حاصل ، ولكن الملاحظ فى الإدراكات العادية أن واسطة اللون مختلطة مزيفة ، لأننا حين الرؤية ، نسمع أيضاً ، ونحس بالضغط ، ونشعر بالحرارة والبرودة ، وأما فى اللوحة فإن اللون يصفى المشهد من كل ما يعلق به عادة من الأخلاط والشوائب ، لأن هذه كلها تصبح جزءاً من تلك الحثالة التى تقع تحت عملية ضغط قوى ، وتترك فى النهاية كفضلات تخلفت عن فعل عصر شديد . وهكذا نرى أن الواسطة (فى التصوير) إنما تصبح هى اللون وحده .

ولما كان على اللون وحده الآن أن يحمل كيفيات الحركة ، واللمس ، والصوت . . الخ . وهى تلك الكيفيات التى تتمتع فى الرؤية العادية بوجود مادى مستقل لحسابها الخاص ، فليس بدعاً أن تتزايد الطاقة والقوة التعبيرية اللتان يتمتع بهما اللون .

وإن الصور الفوتوغرافية لتحمل بالنسبة إلى الجماعات البدائية — فيما يقال — طابعاً سحرياً مخيفاً ، فإنه لمن الغريب حقاً أن تعرض الأشياء الجامدة والحية على هذا النحو ، وهناك شواهد كثيرة تثبت أنه حينما ظهرت الصور على اختلاف أنواعها لأول مرة ، فقد نسبت إليها قوة سحرية ، وكان السر فى ذلك هو أن الناس كانوا يظنون أن مثل هذه القوة التمثيلية لايمكن أن تصدر إلا عن أصل فائق للطبيعة ، وأى شخص لم يتحول إلى إنسان جامد عديم الحساسية ، تحت تأثير الاحتكاك العادى المستمر باللوحات التصويرية ، لابد أيضاً من أن يجد شيئاً من السحر فيما ينطوى عليه ذلك الشىء المتقلص المسطح ، المنتظم ، من قدرة على وصف هذا العالم الرحب المتنوع بما فيه من أشياء حية وأخرى جامدة . وربما كان هذا هو السبب فى أن كلمة « الفن » قد أصبحت تشير فى نظر العامة من الناس إلى فن التصوير ، كما أصبح « الفنان » عندهم إنما هو الرجل الذى يصور (أو يرسم) ، كذلك نسب الرجل البدائى إلى الأصوات — حين تستخدم كألفاظ — القدرة على التحكم بطريقة خارقة للطبيعة فى أفعال البشر ومكنونات نفوسهم ، كما نسب إليها أيضاً — على شرط أن تتوافر الكلمة المناسبة — القدرة على التحكم فى القوى الطبيعية ، وقد لا تقل عن هذا كله إعجازاً قوة الأصوات — فى الأدب — على التعبير عن سائر الأحداث والموضوعات .

ومثل هذه الحقائق — فيما يبدو لنا — إنما تكشف لنا عن دور « الوسائط » ودلالتها بالنسبة إلى الفن ، وقد يبدو لأول وهلة أن القول بأن لكل فن واسطته الخاصة ، إنما هو حقيقة لاحاجة إلى النص عليها ، ولماذا نأبى إلا أن

ندون على القرطاس أن التصوير لايمكن أن يقوم بدون لون ، والموسيقى لا يمكن أن تقوم بدون صوت ، والعمارة لايمكن أن تقوم بدون حجارة وخشب ، والنحت لا يمكن أن يقوم بدون رخام وبرونز ، والأدب لا يمكن أن يقوم بدون كلمات ، والرقص لايمكن أن يقوم بدون جسم حى ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال — فيما أعتقد — قد اتضحت لنا بكل جلاء فيما مر بنا ، فقد رأينا أن فى كل خبرة إنما يكمن « كل » كيفى شامل يقابل ويظهر ذلك التنظيم الكلى لضروب النشاط التى يتكون منها الإطار البشرى العجيب ، ولكن الملاحظ فى كل خبرة أن هذا الجهاز (أو الميكانزم) المعقد المتفاضل ، المسجَّل ، إنما يعمل من خلال مجموعة من البنايات الخاصة التى تحتل مركز الصدارة ، دون أن تنتشر أو تتشتت عبر سائر الأعضاء فى آن واحد — اللهم إلا فى لحظات الرعب الشديد **panic** الذى نقول عنه بحق:إنه يجعل المرء يفقد لبه . وما تشير إليه « الواسطة » **Medium** فى الفن الجميل، إنما هو توافر التخصص والتفرد لدى عضو معين يضطلع بمهمة الخبرة على الوجه الذى يتم معه استغلال كل ما ينطوى عليه هذا « التخصص » من إمكانيات ، وحين تكون العين أوالأذن هى صاحبة النشاط المركزى ، فإنها لاتفقد طابعها النوعى أوصلاحيتها الخاصة بوصفها حاملة لخبرة تجعلها (هى) ممكنة بشكل لانظير له . ولهذا فإن الرؤية والسمع اللذين يتسمان بالتشتت والاختلاط فى الإدراكات العادية يصبحان مركزين فى الفن بالحد الذى يستطيع معه المركز الخاص للواسطة المعينة أن يعمل بكل ما لديه من طاقة ، متحرراً من شتى مظاهر التشتت .

و « الواسطة » إنما تعنى أولا وقبل كل شىء « الوسيط » ، ولايخرج مضمون كلمة « وسيلة » عن هذا المعنى نفسه ، فهذه الكلمات الثلاث تشير إلى الأشياء المتوسطة ، أو الحدود الوسطى التى يتم عن طريقها عبور شىء ظل حتى الآن بعيداً نائياً ، ولكن ، ليست كل الوسائل وسائط وإنما يوجد

نوعان من الوسائل : نوع يعد خارجياً بالنسبة إلى ما يتحقق ، ونوع ينتقل إلى النتائج الحادثة ويظل باطناً فيها ، وهناك نهايات هى مجرد وقفات يرحَّب بها ، ونهايات أخرى هى مظاهر تحقق أواكتمال لما تقدم عليها ؛ فالعناء الذى يستشعره العامل الأجير هو فى معظم الأحيان مجرد مقدمة أو ظاهرة سابقة على الأجر الذى يتقاضاه ، مثله كمثل استهلاك البترول الذى هو مجرد وسيلة لتحقيق عملية النقل ، ولا بد للوسيلة من أن تكف عن الفعل حينما يتم الوصول إلى « الغاية » ، إن لم نقل بأن المرء يود — بصفة عامة — أن يحصل على النتيجة ، دون حاجة إلى استعمال الوسيلة . وهنا لا تكون الوسائل سوى مجرد سقالات تتم عن طريقها عملية البناء .

ومثل هذه الوسائل الخارجية — أو الوسائل البحتة كما نسميها بحق — إنما هى فى العادة من ذلك النوع الذى يمكن فيه استبدال وسيلة بأخرى ، وما يحدد استخدام الوسائل المعينة التى نستعملها بالفعل إنما هو بعض الاعتبارات الخارجية المحضة ، كاعتبار الرخص مثلا ، ولكننا مجرد ما نتحدث عن « وسائط » فإننا نشير إلى « وسائل » مندمجة فى صميم النتيجة أوالحاصل . وحتى لو نظرنا إلى قوالب الطوب والملاط ، لوجدنا أنها تصبح جزءاً من صميم المنزل الذى تستخدم فى بنائه ؛ فهى ليست مجرد وسائل لإقامته أو تشييده ، والواقع أن الألوان هى اللوحة ، كما أن الأنغام هى الموسيقى والطابع الذى تمتاز به اللوحة المرسومة بالألوان المائية يختلف اختلافاً كبيراً عن الطابع الذى تمتاز به اللوحة المرسومة بالزيت ، ومعنى هذا أن التأثيرات الجمالية هى جزء لا يتجزأ من صميم واسطتها ، بحيث إنه لو حلت واسطة أخرى محلها ، لكننا بإزاء « تلاعب بارع » ؛ لا بإزاء موضوع فنى ، وحتى حين يمارس هذا الاستبدال بأكبر قسط ممكن من البراعة الفنية ، أو حين يحقق لغرض خارج عن نوع الغاية المرادة ، فإن الناتج لا بد من أن يكون آلياً ، أوهو قد يكون مجرد تمويه مزخرف رخيص ، كما هى الحال بالنسبة

إلى الألواح الخشبية المدهونة بألوان الحجارة فى بناء إحدى الكاتدرائيات؛ فإن الحجارة متماسكة متكاملة ، ليس فقط من الناحية المادية ، بل من حيث التأثير الجمالى أيضاً .

والفارق بين العمليات الخارجية والعمليات الداخلية،إنما هو فارق عام ينطبق على كل مسائل الحياة . فهذا طالب يستذكر دروسه ؛ لكى يجتاز الامتحان ؛ أو يحصل على ترقية ، على حين قد يتحد نشاط التعلم — فى نظر طالب آخر — بوصفه وسيلة ، اتحادا تاماً مع النتيجة التى تترتب عليه ، وهنا تكون النتيجة ، ألا وهى التعليم والتنوير الذهنى ، هى والعملية نفسها شيئاً واحداً . وقد يحدث أحياناً أن نقوم بسفرة للوصول إلى جهة ما نظراً لأن لدينا مهمة خاصة أوعملا معيناً نريد أن ننجزه فى المكان الذى نتوجه إليه ، وفى هذه الحالة قد نتمنى لو كان فى الإمكان أن نستغنى عن القيام بمثل هذه الرحلة ، ولكننا فى أحيان أخرى قد نسافر للاستمتاع بلذة التجول أو الترحال ، ورؤية كل ما تقع عليه أعيننا . وفى هذه الحالة يكون ثمة اتحاد أو تطابق بين الوسيلة والغاية ، ولو أننا استعرضنا فى أذهاننا عدداً من أمثال هذه الحالات ؛ لرأينا على الفور أن سائر الحالات التى تكون فيها الوسائل والغايات خارجية بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر، إنما هى حالات لاتتصف بأية صبغة جمالية . وربما كان فى وسعنا أن ننظر إلى هذا الطابع الخارجى نفسه على أنه خير تعريف لما هو « غير جمالى » .

وحين يكون المرء « خيّراً » أو« صالحاً » لمجرد أنه يستهدف تجنب العقوبة ، سواء أكانت العقوبة فى نظره هى الذهاب إلى السجن ، أم دخول النار ، فإن سلوكه لا يمكن أن يعد جميلا أوجذاباً ، وفى هذه الحالة يكون مثل هذا السلوك عديم الصبغة الجمالية . مثله كمثل الذهاب إلى عيادة طبيب الأسنان للتخلص من ألم دائم ، وحينما وحد اليونانيون بين « الخير » و«الجمال » فى الأفعال ، فإنهم قد كشفوا — من خلال شعورهم بالرشاقة والتناسب

فى السلوك الخير — عن إدراكهم لامتزاج الوسائل والغايات ، وقد يكون فى مغامرات القرصان — على أقل تقدير — جاذبية رومانتيكية لا نكاد نجد لها نظيراً فى المكاسب الأليمة التى يحصلها ذلك الرجل الذى يحترم القانون لمجرد أنه يظن أن هذا المسلك أجدى وأنفع فى خاتمة المطاف ، وأن الجانب الأكبر من نفور الجمهور من المذهب النفعى فى النظرية الأخلاقية إنما يرجع إلى أن هذا المذهب يبالغ فى تقريره لعامل الحساب المحض « حساب اللذات » . وعلى حين كان « الذوق » و« اللياقة » يوماً صفتين محبوبتين ، بسبب طابعهما الجمالى ، نجد أنهما اليوم قد أصبحا يحملان على محمل سيئ ، نظراً لأنهما صارا يفهمان على أنهما يشيران إلى نوع من التظرف والتأنق (أو البورجوازية) اللذين يتظاهر بهما المرء رغبة فى الوصول إلى غاية خارجية . والواقع أننا لو نظرنا إلى كل مراتب الخبرة لوجدنا أن اتسام الوسائل بالطابع الخارجى ، إنما هو الذى يحدد صبغتها الآلية . وكثير مما نخلع عليه صفة « الروحية » هو أيضاً خلو من كل طابع جمالى ، ولكن هذه الصبغة اللاجمالية إنما ترجع إلى أن الأشياء التى نقول عنها إنها روحية تمثل هى الأخرى ضرباً من الانفصال بين الوسيلة والغاية بدليل أن « المثل الأعلى » هنا مقطوع الصلة بالحقائق أو الوقائع ، فى حين أن هذه الوقائع هى التى تبرر كل جهاد يبذل فى سبيله ، ومن ثم فإنه ليبدو مسيخاً تافهاً . وأما حين يتجسم « العنصر الروحى » فى صميم الإحساس بالأشياء الواقعية ، فهنالك يكون فى وسعه أن يجد له مستقراً محلياً ، وأن يحصل ثبات الصورة اللازم للطابع الجمالى ، وليس أدل على صحة ما نقول من أن الملائكة أنفسهم هم فى حاجة إلى أن يزودوا — فى الخيال — بأجسام وأجنحة !

وقد سبق لنا أن أشرنا أكثر من مرة إلى الصبغة الجمالية التى قد تلازم العمل العلمى (أو الإنتاج العلمى) . حقاً إن الرجل العادى لا يرى عادة فى مواد العالم سوى عناصر منفرة ، ولكن هناك بالنسبة إلى الباحث العلمى

صبغة إشباعية إنجازية تتصف بها تلك المواد ، نظراً لأن النتائج تلخص وتكمل الشروط التى قادت إليها (أى إلى تلك النتائج) ، هذا إلى أن للمواد العلمية فى بعض الأحيان صورة أنيقة ، إن لم نقل بأنها قد تنطوى على صورة صارمة أو قاسية (austere) ، ويقال: إن كلارك ما كسويل أدخل يوماً رمزاً ما من الرموز ، لكى يخلع على إحدى المعادلات الفيزيائية طابع التماثل (أو التناظر) . ولم يكتسب هذا الرمز معناه إلا أخيراً ، بعد أن جاءت بعض النتائج التجريبية فعملت على تأييده ، ونحن نظن أنه من الحق أيضاً أنه لو كان رجال الأعمال مجرد «آكلى – نقود» – كما يتوهم غالباً أعداؤهم الخارجيون الذين لايتعاطفون معهم – لكانت الأعمال التجارية أقل تشويقاً وجاذبية مما هى عليه بالفعل ، ولكن الواقع أن مثل هذه الأعمال قد تتخذ كل خصائص المباراة ، فضلا عن أنها حتى حين تكون ضارة من الناحية الاجتماعية ، فإنها لابد من أن تتخذ صبغة جمالية فى أعين أولئك الذين اجتذبتهم وأسرت لبهم .

وإذن فإن « الوسائل » إنما تصبح « وسائط » حينما لا تكون مجرد « ظواهر تمهيدية » أو « مقدمات أولية » . واللون – من حيث هو واسطة – إنما هو وسيط بين القيم الضعيفة المشتتة فى التجارب العادية ، وبين الإدراك المركز الجديد المتولد عن اللوحة . ولو أننا نظرنا إلى الأسطوانة المسجلة ، لوجدنا أنها عبارة عن حامل ينقل إلينا تأثيراً معيناً ، لا أكثر ، ولئن كانت الموسيقى التى تنبعث منها هى الأخرى عبارة عن حامل ، إلا أنها أيضاً شىء أكثر من ذلك ، لأنها حامل يتحد مع ما يحمله ، أو هى على الأصح تتطابق مع ما تنقله ، حقاً إننا لو نظرنا إلى الريشة وحركة اليد حينما تضع الألوان على القماش ، من الناحية المادية الصرفة ، لوجدنا أنهما ظاهرتان خارجيتان بالنسبة إلى اللوحة ، ولكنهما ليستا كذلك من الناحية الفنية الصرفة ، وآية ذلك أن لمسات الريشة هى جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالى للوحة حينما تدرك .

وقد ذهب بعض الفلاسفة إلى أن التأثير الجمالى – أو الجمال – هو من قبيل العنصر الأثيرى الذى يجد نفسه ملزماً – بحكم ضرورة التلاؤم مع الجسد – باستخدام المادة الحسية الخارجية كحامل أوأداة للنقل ، وهذا المذهب إنما يتضمن أنه لو لم تكن النفس سجينة فى البدن ، لأمكن أن توجد لوحات بدون ألوان ، وموسيقى بدون أنغام ، وأدب بدون ألفاظ . بيد أننا لواستثنينا جماعة النقاد الذين يخبروننا كيف يشعرون ، دون أن يخبرونا ، بل دون أن يعرفوا بلغة « الوسائط » المستخدمة لماذا يشعرون على نحو ما يشعرون ولو أننا أيضاً استثنينا أولئك الأشخاص الذين يوحدون بين التدفق **gush** وبين التقدير الفنى ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن الامتزاج تام بين الوسائط والتأثير الجمالى .

وما يكون لب كل إبداع فنى ؛ وكل إدراك جمالى ، إنما هو الإحساس بالواسطة من حيث هى واسطة . ومثل هذه الحساسية لا يمكن أن تندس فى بعض المواد الخارجية الدخيلة ، فاللوحات – مثلا – حينما ينظر إليها على أنها مجرد وسائل توضيحية لبعض المشاهد التاريخية ، أو لأى إنتاج أدبى أولبعض المناظر المألوفة ، فإنها عندئذ لاتدرك بالاستناد إلى وسائطها الخاصة ، وحينما ينظر إليها أيضاً بالاقتصار على الرجوع إلى الصنعة ؛ أو التكنيك ، المستخدم فى صناعتها أو تكوينها ، فإنها عندئذ لاتدرك إدراكاً جمالياً ، وذلك لأن الوسائل هنا أيضاً إنما هى منفصلة عن الغايات ، وبالتالى فإن تحليل الوسائل قد حل محل الاستمتاع بالغايات ، حقاً إنه قد يبدو أن الفنانين هم أنفسهم كثيراً ما يقربون العمل الفنى من وجهة نظر تكنيكية صرفة ، والنتيجة فى مثل هذه الحالة هى – على الأقل – نتيجة مرضية مريحة ، خصوصاً إذا جاءت بعد جرعة مما يسمونه باسم « التقدير » ، ولكن الواقع – فى معظم الأحيان – أن الفنانين يشعرون بالكل لدرجة أنه لاحاجة بهم إلى التوقف عند الغاية أو الكل ، من وجهة نظر لفظية صرفة ، ومن ثم فإنهم أحرار فى أن ينظروا إلى الطريقة التى تم بها إنتاج هذا الكل .

والواسطة فى صميمها وسيط : فهى تتوسط بين الفنان والمتذوق (أو المدرك) . وكثيراً ما نجد تولستوى – فى غمرة آرائه الأخلاقية المسبقة – يتحدث كفنان ، فنراه يعلى من شأن وظيفة الفنان حينما يقرر ما سبق لنا أن ذكرناه من أن الفن عامل توحيد أوأداة اتحاد . وبيت القصيد هنا – بالنسبة إلى نظرية الفن – هو أن هذا الاتحاد إنما يتحقق عن طريق استخدام مادة خاصة بوصفها واسطة . ونحن جميعاً – بحكم مزاجنا – أو ربما – بحكم ميلنا ونزوعنا – إنما نعد – إلى حدما – فنانين وما ينقصنا على وجه التحديد إنما هو ذلك الذى يتميز به الفنان فى مضمار الأداء أو التنفيذ ، وذلك لأن لدى الفنان القدرة على تملك نوع خاص من المادة ، وإحالته إلى واسطة حقيقية للتعبير ؛ وأما باقى الناس فإنهم فى حاجة إلى مسالك عديدة وكتلة ضخمة من المواد ، لكى يتسنى لهم أن يعبروا عما يودون أن يقولوه . وهنا يجىء تعدد القوى المستخدمة فيعطل بعضه البعض الآخر ، ويجعل التعبير مضطرباً مهوشاً ، فى حين تعمل الضخامة الصرفة للمواد المستخدمة على جعل التعبير مختلطاً مثقلا ، وأما الفنان فإنه يتشبث بالعضو الحسى الذى اختاره لنفسه ، ويتمسك بالمواد المقابلة له ، ومن ثم فإن الفكرة الفردية المركزة التى يشعر بها عن طريق واسطته الخاصة إنما ترد إليه نقية صافية ، ومعنى هذا أن الفنان يؤدى دوره بقوة وشدة ، لأنه يؤديه بدقة وصرامة .

وما قاله دلاكروا عن مصورى عصره قد يصدق أيضاً على صغار الفنانين بصفة عامة ، فقد قال دلاكروا عنهم : إنهم كانوا يستخدمون التلوين لا اللون . ومعنى هذه العبارة أنهم كانوا يضعون اللون على الموضوعات التى يرسمونها ، بدلا من أن يصنعوها من اللون نفسه . وهذه الطريقة تنطوى على فصل بين الألوان بوصفها وسائل من جهة ، وبين الموضوعات والمشاهد المرسومة من جهة أخرى ، فلم يستخدم هؤلاء المصورون اللون كواسطة بكل إخلاص ، وإنما دب الانقسام لديهم بين العقل والتجربة ،

فكانت النتيجة أن بقيت الوسيلة والغاية عندهم منفصلتين ، ولم تحدث الثورة الجمالية الكبرى فى تاريخ فن التصوير إلا حينما أصبح اللون يستخدم بطريقة بنائية ، وعندئذ لم تعد اللوحات مجرد رسومات ملونة ، والفنان الحق إنما هو ذلك الذى يرى ويشعر بلغة واسطته الخاصة ، كما أن الشخص الذى تعلم كيف يدرك (أو يتذوق) بطريقة جمالية ، إنما هو ذلك الذى يبارى الفنان نفسه فى القيام بهذه العملية ، أما كل من عداهما من الناس ، فإنهم يحملون فى تضاعيف رؤيتهم للوحات وسماعهم للموسيقى أفكاراً مسبقة يستمدونها من مصادر تعطل الإدراك « الجمالى » وتبعث فيه الاضطراب أو الاختلاط.

وقد يعرف الفن الجميل فى بعض الأحيان بأنه القدرة على الإيهام ، أو خلق الأوهام . وهذه العبارة — فيما يبدولنا — إنما هى بلا شك طريقة جاهلة مضللة فى تقرير حقيقة أكيدة ، ألا وهى أن الفنانين يحدثون تأثيراتهم عن طريق التحكم فى واسطة فردية ، والملاحظ فى إدراكنا العادى أننا نعتمد على إمدادات ترد إلينا من مصادر عديدة ، حتى نتمكن من فهم معنى ما نحن بصدد معاناته ، وأما الاستعمال الفنى للواسطة ، فإنه يعنى أن شتى المساعدات التى لا علاقة لها بالموضوع قد استبعدت تماماً ، وأن كيفية حسية واحدة هى التى استعملت بكل شدة وتركيز لأداء العمل الذى يؤدى عادة بمعاونة عدد كبير من الكيفيات الحسية الأخرى ، بيد أننا لو أطلقنا على هذه النتيجة اسم « الوهم » أو « الخداع » ، فكأننا نخلط بين أمور ينبغى التمييز بينها . ولو كان معيار الجدارة الفنية هو القدرة على رسم ذبابة فوق خوخة بحيث إن المرء ليندفع نحو ذبها ، أو البراعة فى رسم حبات من العنب فوق قطعة القماش لكى تجىء الطيور فتلتقطها ، لكان « خيال المقاتة » عملا فنياً غاية فى الروعة ، إذا نجح فى طرد الغربان أو منعها من الاقتراب.

وربما كان فى وسعنا أن نلقى بعض الأضواء على هذا اللبس الذى تحدثنا عنه فيما سبق ، ذلك أن ههنا شيئاً مادياً ، بالمعنى العادى الذى ننسبه إلى الوجود

الواقعي ، إذ هناك اللون أو الصوت الذى تتكون منه الواسطة ، ثم هناك الخبرة مع ما يقترن بها من إحساس بالواقع ، وهو إحساس يحتمل أن يكون أقوى وأعلى درجة ، ولو أن هذا الإحساس جاء شبيهاً تماماً بذلك الحس المتعلق بالوجود الواقعي للواسطة ، لكان مجرد وهم خداع ، ولكنه فى الحقيقة مختلف عنه تمام الاختلاف ، فالوسائط (مثلا) على خشبة المسرح ، ألا وهم الممثلون بحركاتهم وأصواتهم ، كائنات واقعية لها وجودها الحقيقى . ولابد بالتالى من أن يتولد لدى المتفرج المثقف (على فرض أن التمثيلية التى يشاهدها هى من النوع الفنى الأصيل) إحساس قوى (إلى أعلى درجة) بواقعية الأشياء فى صميم الخبرة العادية ، وأما الرجل الساذج الذى يتردد على المسرح ، فإنه هو وحده الذى قد ينخدع بما يدور على خشبة المسرح من وقائع فيوحد بين ما يحدث ، وبين نوع الحقيقة المتجلية فى الوجود النفسى للممثلين ، لدرجة أنه قد يحاول أن يشترك معهم فى القيام بنشاط فعلى . حقاً إن بعض اللوحات التى تصور أشجارا أو صخورا ، قد تخلع على الحقيقة المميزة للشجرة أو الصخرة صبغة حادة أوطابعاً قوياً لم يكن لها من قبل ، ولكن هذا لايستلزم بالضرورة أن يأخذ المتأمل جانباً من اللوحة على أنه صخرة حقيقية من النوع الذى يستطيع أن يدقه بمطرقته ، أو أن يتخذ منه مقعداً . وما يجعل من أية مادة « واسطة » بمعنى الكلمة ، إنما هو استخدامها للتعبير عن معنى مختلف عن ذلك الذى تملكه بمقتضى وجودها المادى المحض ، فليس المهم هنا هو معنى ما هى عليه مادياً ، بل معنى ما تعبر عنه .

وحينما نتحدث عن « الأرضية » الكيفية للخبرة ، والواسطة الخاصة التى يتم عن طريقها إسقاط المعانى والقيم المتمايزة على تلك الأرضية ؛ فإننا نجد أنفسنا بإزاء شىء عام أو عنصر مشترك بين مادة جميع الفنون ، حقاً إن الوسائط مختلفة فى الفنون المختلفة ، ولكن تملك ناصية الواسطة إنما هو عامل مشترك بين جميع الفنون ، ولو لم يكن الأمر كذلك ، لما كانت الفنون معبرة ، كما أنه لو لم تتوافر تلك المادة المشتركة ، لما كان لتلك الفنون

« صورة » وقد سبق لنا أن أشرنا فيما تقدم إلى تعريف الدكتور بارنز Barnes للصورة باعتبارها تكاملا يتحقق من خلال العلاقات بين اللون ، والضوء والخط ، والحيز (أو المكان) ، وإنه لمن الواضح « فى فن التصوير » أن اللون هو الواسطة ، ولكن ليس يكفى أن نقول : إن للفنون الأخرى وسائط تقابل اللون ، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن لمادة تلك الفنون خاصية تؤدى نفس الوظيفة التى يؤديها الخط والحيز فى الصورة ، والملاحظ فى اللوحات الفنية أن الخط يقوم بمهمة تخطيط الحدود ، وتحديد المعالم ، فتكون النتيجة هى عرض موضوعات متمايزة ، ويكون الشكل أوالرسم مجرد وسيلة يتم عن طريقها تحديد كتلة لولاه لظلت غير متمايزة ، فتستحيل تلك الكتلة إلى موضوعات قابلة للتحديد ، سواء أكانت أشخاصاً ، أم جبالا ، أم عشباً . . الخ . ولكل فن أجزاؤه المحددة ، أو وحداته الفردية ، ولكن كل فن إنما يستخدم واسطته المادية ، لكى يخلع على وحدة مبدعاته تعقد أجزائه .

وإذا كان ثمة وظيفة قد يتبادر إلى أذهاننا أن ننسبها إلى الخط ، فتلك هى وظيفة أو دالة «الصورة» ، والسبب فى ذلك أن الخط يوصل ويربط ، فهو وسيلة متكاملة ، لتحديد الإيقاع ، ومع ذلك فإن التفكير أو التأمل العقلى سرعان ما يظهرنا على أن ما يوفر العلاقات الصحيحة فى الاتجاه الواحد يكون (أو يركب) فردية الأجزاء فى الاتجاه الآخر ، ولنفرض على سبيل المثال أننا نتطلع إلى منظر « طبيعى » عادى يتألف من أشجار ، ونباتات شوكية ، ورقعة من الحشيش الأخضر ، وتلال قلائل فى مؤخرة المنظر ، فنحن هنا بإزاء منظر أومشهد يتكون من هذه الأجزاء ، ولكن هذه الأجزاء غير متوافقة فيما بينها ، لو أننا نظرنا إليها من وجهة نظر المشهد الكلى أو المنظر العام ، وآية ذلك أن التلال وبعض الأشجار غير موضوعة فى المكان المناسب ، مما قد يدفعنا إلى أن نرغب فى إعادة تنظيمها ، وكذلك

قد تبدو لنا بعض الفروع غير متوافقة ، كما أننا قد ننظر إلى الشجيرات الصغيرة فنجد بعضها فى أوضاع ملائمة ، فى حين نجد أجزاء أخرى منها مختلطة متشابكة تسد الطريق .

حقاً إن الأشياء التى أشرنا إليها هى من الناحية المادية (أو الطبيعية) أجزاء من المشهد ، ولكنها ليست أجزاء منه لو أننا نظرنا إليه باعتباره كلا جماليا . وهنا قد نجد أنفسنا مدفوعين أو ميالين بادئ ذى بدء — لو أننا نظرنا إلى المسألة من الناحية الجمالية — إلى أن نرد العيوب إلى الصورة ؛ أعنى إلى ذلك الجانب الذى يبدو فيه نقص أو اضطراب علاقات المحيط ، والكتلة ، والوضع . ولن نكون مخطئين عندئذ لو تصورنا أن التنافر والاصطدام إنما يرتدان إلى هذا المصدر ، ولكننا لو واصلنا عملية التحليل إلى حد أبعد من ذلك ، لتبين لنا أن نقص العلاقة هو من جهة عيب فى البناء الفردى ، وعيب فى التحديد definiteness من جهة أخرى ، وعندئذ لن نلبث أن نتحقق من أن التغيرات التى نقوم بها للحصول على صياغة أفضل ، إنما تعمل فى الوقت نفسه على إمداد الأجزاء بتفرد أو تحدد فى الإدراك لم تكن تتميز به من قبل .

وثمة شيء من هذا القبيل ينطبق أيضاً على النبرة (الصوتية) والفاصل (الموسيقى) ، فإنهما محددان بضرورة بقاء العلاقات التى تربط الأجزاء على صورة كل موحد . ولكن بدون هذه العناصر لن تكون الأجزاء سوى مجرد خليط ، ولن يكون فى وسعها سوى أن تتدافع بعضها فى البعض الآخر دون ماهدف أو غاية . وما ينقص الأجزاء فى مثل هذه الحالة إنما هو تعيين الحدود أو تحديد المعالم الذى يخلع على كل جزء طابع التفرد (أو الفردية) — ومن هنا فإنه ليس بدعاً أن تجيء الموسيقى أو القصيدة عندئذ منطوية على الكثير من الفجوات أو الثغرات التى لا معنى لها ، والواقع أننا لو أردنا للوحة أن تكون صورة بمعنى الكلمة ، فإنه ليس يكفى أن يتوافر فيها

الإيقاع ، بل لابد أيضاً للكتلة – وهى الركيزة العامة للون – من أن تتحدد على صورة أشكال ، وإلا لما كان هناك سوى مجموعة من اللطع والبقع ، والأخلاط المهوشة .

وهناك لوحات قد خففت فيها الألوان إلى حد كبير ، ولكن التصوير فيها مع ذلك يعطينا إحساساً بالتألق والبهاء ، على حين أن الألوان فى لوحات أخرى قد تكون ناصعة إلى حد صارخ ، ومع ذلك فإن تأثيرها العام قد يكون كتأثير شيء رمادى باهت ، وأى لون زاه بهى – مالم يمر بين يدى الفنان – لن يوحى يقيناً إلا بالتلوين . وأما حينما تمتد يد الفنان فإن أى لون زاه فى ذاته بل أى لون طينى (معكر) لن يكون من شأنه سوى أن يزيد من قوة الطاقة . وتفسير مثل هذه الوقائع أن الفنان يستخدم اللون لكى يحدد الموضوع – وهو يحقق عملية التحديد – أو التطبيع الفردى[1] – بطريقة وافية ، لدرجة أن اللون والموضوع ليمتزجان تماماً ، وهنا يكون اللون هو لون الموضوع ، ويكون الموضوع فى كل كيفياته هو ذلك الشيء الذى تم التعبير عنه من خلال اللون ، والواقع أن الموضوعات هى التى تتألق ، سواء أكانت أحجاراً كريمة أم أضواء شمسية ، والموضوعات هى التى توصف بأنها زاهية أو بهية، سواء أكانت تيجاناً ، أم أردية ، أم أشعة نورانية ، ومالم تكن الألوان معبرة عن موضوعات ، بوصفها كيفية لونية ذات دلالة لعناصر أومواد فى صميم الخبرة العادية ، لكان كل تأثيرها عبارة عن تنبيهات عابرة ، كاللون الأحمر الذى يستثير أو يهيج ، فى حين يعمل لون آخر غيره على التهدئة أو التسكين . وحسبنا أن نختار أى فن يروقنا من الفنون ، لكى نتحقق من أن الواسطة الموجودة فيه ليست معبرة إلا لأنها قد استخدمت كوسيلة للتحديد و« التطبيع الفردى » ، وليس المقصود

(١) يقصد بالتطبيع الفردى إعطاء كل موضوع طابعه الفردى الخاص ، بحيث يصبح متمايزاً عما عداه ، فالفنان يستخدم اللون، لكى يحدد موضوعه ، ويعين طابعه ، ويحصر شخصيته .
(المترجم)

بالتحديد هنا هو ذلك المعنى الحسى الذى يقتصر على رسم المعالم الخارجية ، بل المقصود به هو التعبير عن تلك الكيفية التى هى متحدة فى صميمها مع طابع الموضوع ، بمعنى أن التحديد هو الذى يجعل الطابع واضحاً متمايزاً عن طريق عملية التأكيد .

وماذا عسى أن تصبح القصة أو الدراما ، بدون اختلاف الشخصيات ، والمواقف ، والأعمال ، والأفكار ، والحركات ، والأحداث ؟ حقاً إن كل هذه – بلا شك – محددة تحديداً تكنيكياً عن طريق فصول الدراما ، ومناظرها ، وعمليات الدخول والخروج المتنوعة ، وشتى حيل الصنعة المسرحية ، ولكن هذه جميعاً هى مجرد وسائل لإبراز بعض العناصر ، بحيث تكمل الموضوعات والأحداث لحسابها الخاص مثلها كمثل الوقفات فى الموسيقى ، فإنها ليست فراغات ، بل هى تعمل على استمرار الإيقاع ، وتقوم فى الوقت نفسه بترقيم الفردية وتدعيمها ، وماذا عسى أن يكون البناء المعمارى بدون تمايز الكتل تمايزاً لا يكون مادياً ومكانياً فحسب ، بل يكون أيضا محدداً للأجزاء من نوافذ ، وأبواب ، وأفاريز ، ودعائم وجدران ، وما إلى ذلك ؟ . بيد أننا حينما نحرص أكثر من اللازم على تأكيد هذه الحقيقة التى تتوافر دائماً فى أى «كل» مركب ذى دلالة ، فقد يبدو أننا نخلق سراً من شىء هو أكثر خبراتنا ألفة واعتياداً ألا وهو أنه لا يمكن أن تكون لأى كل دلالة حقيقية بالنسبة إلينا ، اللهم إلا إذا كان مركباً من أجزاء هى فى حد ذاتها ذات دلالة بغض النظر عن الكل الذى تنتسب إليه ، وأنه – بالإجمال لا يمكن أن يكون لأى مجموع دلالته ، اللهم إلا من حيث هو مركب من أفراد لهم دلالتهم .

وقد كتب الفنان الأمريكى جون مارن **John Marin** (وهو رسام بالألوان المائية) فى حديثه عن العمل الفنى فقال : « إن الهوية **Identity** – التظهر فى الأفق بمثابة مرساة النجاة الكبرى ، وكما أن الطبيعة حينما صاغت

الإنسان قد التزمت مبدأ الهوية بكل دقة وصرامة ، فخلقت من الرأس والجذع والأطراف وشتى مضموناتها المنفصلة ، هويات قائمة فى ذاتها يعمل كل جزء منها فى داخل ذاته ، ومن خلال الأجزاء الأخرى ، أومع الأجزاء الأخرى المجاورة له محاولا الاقتراب بقدر الإمكان من حالة الاتزان الجميل ، فكذلك نجد أن النتاج الفنى يتألف هو الآخر من مجموعة من الهويات المتجاورة ، وحينما لا تتخذ أية هوية من تلك الهويات مكانها أو حينما لا تلتزم دورها فى صميم ذلك المركب الكلى ، فإنها تصبح بمثابة جار سيئ ، وحينما لاتلتزم الحبال (أو الأوتار) التى تقوم بمهمة التوصيل بين الجيران مواضعها الصحيحة ، أو حينما لا تقوم بأدوارها على الوجه الأكمل ، فإنها عندئذ إنما تؤدى خدمة سيئة ، لأنها تقوم بتوصيل سيئ ، وعلى ذلك ، فإن النتاج الفنى لهو فى حد ذاته بمثابة قرية بأكملها» . وهكذا نرى أن الهويات عبارة عن أجزاء تمثل بذاتها مجاميع فردية قائمة فى صميم مادة العمل الفنى .

ولو أننا نظرنا إلى أى فن عظيم ، لوجدنا أنه ليس ثمة حد يمكن أن يقف فى وجه عملية تحديد فرديات الأجزاء داخل الأجزاء ، ونحن نعرف كيف ذهب « ليبنتس » إلى أن الكون عضوى إلى ما لا نهاية ، نظراً لأن كل شىء عضوى فيه مكون بدوره إلى ما لا نهاية من أجسام عضوية أخرى ، وقد يرتاب المرء فى صحة هذه القضية بالنسبة إلى الكون نفسه ، ولكنه لو نظر إليها كمعيار للتحقيق الفنى ، لوجد أن من الحق أن كل جزء من أجزاء العمل الفنى لهو – بالقوة على الأقل – مركب على هذا النحو ، مادام يقبل تفاضلا حسياً أو تمايزاً إدراكياً لا حد له ، وإنا لنرى أبنية ليس فى أجزائها ما يسترعى الانتباه أوليس فيها إلا النزر اليسير الذى يستوقف النظر ، اللهم إلا بسبب ما فيها من دمامة صرف(١) ، وهنا لا تكاد أعيننا تتصفح تلك

(١) إذا كانت الأشياء القبيحة فى ذاتها قد تسهم فى تحقيق التأثير الجمالى للكل أوالمجموع . فإن تفسير هذه الحقيقة إنما يرجع بلا شك إلى أن تلك الأشياء قد استخدمت كوسائط لتحقيق « فردية » الأجزاء داخل الكل أوالمجموع .

الأبنية حتى تنصرف عنها وتنفر منها ، وهكذا الحال بالنسبة إلى الموسيقى المبتذلة . فإن الأجزاء فيها لا تكون سوى مجرد وسائل للعبور أو المرور السريع ، وبالتالى فإنها لا تستوقفنا بوصفها أجزاء ، فضلا عن أننا أثناء استمرار التتابع الموسيقى لا نستبقى ما مر بوصفه جزءاً أو أجزاء ، وهذا ما نلاحظه أيضاً فى القصة الرخيصة من الناحية الجمالية ، فإنها قد تولد لدينا « صورة » حادة نتيجة لما فيها من استثارة حركية ، ولكننا لن نجد فيها شيئاً نستطيع أن نتوقف عنده ، اللهم إلا إذا كان فيها حدث أوموضوع قد اكتسب طابعاً فردياً . ومن جهة أخرى ، يلاحظ أن النثر قد ينطوى على تأثير سيمفونى (أوتنغيمى)حينما يأخذ كل مقطع صغير حقه من التلفظ أو النطق وكلما عمل تحديد الأجزاء على قيام « الكل » زادت قيمة هذا التحديد فى ذاته .

وحينما ننظر إلى أى عمل فنى لكى نرى كيف تمت مراعاة بعض القواعد، أو كيف تحققت مطابقة بعض القوانين ، فإننا عندئذ إنما نعمل على إجداب الإدراك الحسى ، وأما حينما نجتهد فى الوقوف على الأساليب التى وفيت بمقتضاها بعض الشروط ، كأن ننظر مثلا إلى الوسائل العضوية التى تهيأ عن طريقها للوسائط أن تكون معبرة وأن تحتل أجزاء محددة ، أوكأن ننظر إلى الطريقة التى تم عن طريقها حل مشكلة الطابع الفردى المناسب ، فإننا عندئذ إنما نرهف الإدراك الجمالى ونزيد من ثراء مضمونه . والحق أن كل فنان إنما يحقق هذه العملية على طريقته الخاصة ، دون أن يكرر نفسه بالضبط فى أى عملين متواليين من أعماله الفنية ، وللفنان مطلق الحق فى أن يستخدم أية وسيلة تكنيكية ، بل كل الوسائل الفنية الممكنة ، التى يستطيع عن طريقها أن يحدث مثل هذه النتيجة ، وكل إدراك — من جانبنا — لطريقته الخاصة أو منهجه المتمايز فى إحداث هذا التأثير إنما هو من قبيل الدخول فى معراج الفهم الجمالى ، وقد يستطيع مصور أن يحقق عنصر « الفردية » عن طريق الخطوط المائعة أو عن طريق الأشكال المتداخلة ، على نحو أفضل مما يفعله

فنان آخر قد يلتجىء إلى أعنف الخطوط الجانبية المحددة أو أكثرها حدة ، وهناك مصور يصنع عن طريق منهم « الحلى والقاتم » مالا يحققه آخر إلا بالالتجاء إلى الأنوار الساطعة ، وليس من النادر (أو غير المألوف) أن نجد فى رسومات رمبرانت خطوطاً داخل أحد الأشكال هى أكثر قوة من تلك التى تحيط بها من الخارج ، ومع ذلك فإن هذه الظاهرة تقترن بكسب للفردية ، لا تضحية بها ، ويمكن القول بصفة عامة: إن هناك منهجين متعارضين فى هذا الصدد : منهج التباين ، أو التقطع staccato أو الانقطاع الفجائى ، ومنهج الانسياب ، والتداخل ، والتدرج الدقيق ، ويمكننا أن ننتقل من هذين المنهجين إلى اكتشاف جديد لضروب أخرى متزايدة باستمرار من الإرهاف أو التنقية الفنية ، وربما كان فى وسعنا أن نسوق على سبيل التمثيل لهذين المنهجين بصفة عامة ما أورده ليوشتاين Leo Stein حينما قال : « لنقارن البيت الذى يقول فيه شكسبير : (فى مهد الموجة الفظة العاتية) . in cradle of rude imperious surge بالبيت الآخر الذى يقول فيه : (حينما تتدلى الحبات الجليدية من فوق الجدار) When icicles hang by the wall فسنجد فى الأول منهما ضروباً عديدة من التباين ، بين كلمة « مهد » craddle وكلمة « موجة »surgeوبين لفظ « فظ » rude ولفظ « عات » imperious كما سنجد تبايناً فى الحروف المتحركة والسرعة الإيقاعية ، وأما فى الثانى — كما يقول شتاين — « فإن كل بيت هو أشبه ما يكون بعروة (أوعقدة) فى سلسلة معلقة برفق (أوبخفة) ، أوهو أشبه مايكون بحامل حديدى بارز يلمس برفق ما يجاوره من حوامل أخرى فى البناء » . ونظراً لأن منهج الانتقال المفاجىء يتلاءم بشكل مباشر مع عملية التحديد ، على حين يتناسب منهج الاستمرار مع عملية إقامة العلاقات ، فقد راق للفنانين فى كثير من الأحيان أن يعمدوا إلى قلب الأوضاع ، حتى يعملوا على مضاعفة مقدار الطاقة المستخرجة .]

والملاحظ أن فى إمكان كل من المتذوق والفنان أن يبالغ فى استحسانه أو تفضيله لهذا المنهج أوذاك فى بلوغ الفردية (أو تحقيق الطابع الفردى)، لدرجة أنه قد يخلط بين الطريقة والغاية، بل قد ينكر وجود الغاية نفسها حينما يستشعر ضرباً من النفور نحو الوسيلة المستخدمة لتحصيلها، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر الجمهور، لوجدنا مثالا توضيحياً يكشف لنا عن هذه الحقيقة إلى أبعد حد فى الاستقبال الذى تلقاه اللوحات حينما يقلع الفنانون عن استخدام التظليل الواضح من أجل تحديد الأشكال، لكى يستخدموا بدلا منه مجرد علاقة بين ألوان، وأما من وجهة نظر الفن نفسه، فإن هذه الحقيقة واضحة بشكل خاص لدى أحد الفنانين المهمين فى التصوير (ولكن فى الرسم بصفة خاصة) والممتازين إلى أعلى درجة فى الشعر، ألا وهو بليك Blake . وقد نفى هذا الفنان كل جدارة فنية أواستحقاق جمالى عن كل من روبنس، ورمبرانت، ومدرسة البندقية، والمدرسة الفلمنكية بصفة عامة، بدعوى أن هؤلاء جميعاً كانوا يستخدمون «الخطوط المكسورة، والكتل المكسورة، والألوان المكسورة» — وتلك هى بعينها العناصر المميزة للنهضة الكبرى التى طرأت على فن التصوير فى أواخر القرن التاسع عشر، ثم يستطرد بليك فيقول: «إن القاعدة الذهبية الكبرى فى الفن — كما هى الحال أيضاً فى الحياة — هى هذه: كلما كان الخط الحاجز أكثر تمايزاً. وحدة، وصلابة، كان العمل الفنى أوفى وأكمل، وكلما كان أقل حدة وصرامة، كان الدليل أعظم على توافر الخيال الضعيف، وروح الانتحال وأسلوب التلفيق أوعدم الإتقان.. والافتقار إلى هذه الصورة المعينة المحددة إنما يشهد بافتقار ذهن الفنان إلى الفكرة، وادعاء توارد الخواطر من شتى الجهات». وهذا النص — فى رأينا — جدير بأن يكون موضع استشهاد، لأنه يؤكد بكل قوة ضرورة تحديد فرديات الأجزاء المختلفة التى يتكون منها أى عمل فنى، ولكن هذا النص أيضاً إنما يكشف عن جانب الحصر

أو التقييد الذى قد يصحب أى أسلوب خاص فى النظر ، أو أية طريقة جزئية فى الرؤية ، حينما تجىء حادة عنيفة .

وثمة مادة أخرى هى أيضاً مشتركة بين مواد جميع الأعمال الفنية ، وتلك هى المكان والزمان ، أو بالأحرى الصبغة المكانية — الزمانية التى تتوافر فى مادة كل نتاج فنى وليس المكان والزمان فى الفنون بمثابة أوعية فارغة أو علاقات شكلية ، كما تصورتهما أحياناً بعض المدارس الفلسفية ، بل هما حقيقة جوهرية أوهما خاصتان تميزان كل نوع من أنواع المواد المستخدمة فى التعبير الفنى والفهم (أو الإدراك) الجمالى ، وهل يمكننا أن نتصور عند قراءتنا لماكبث أية محاولة لفصل العرافات عن المروج الخضراء ؟ أو هل يمكننا حينما نكون بصدد « أغنية القبر الإغريقى » لكيتس ، أن نتصور فصلا للأشكال الجسمية للكهنة ، والعذارى والعجول ، عن أى شىء آخر يسمى بالنفس أو الروح ؟ حقاً إن المكان — فى فن التصوير — إنما يقوم بمهمة الربط ، فضلا عن أنه يساعد على تكوين الصورة ، ولكنه يمثل أيضاً كيفية نستشعرها بها على نحو مباشر ولو لم يكن كذلك ، لجاءت اللوحة مليئة بالفجوات إلى الحد الذى تتفكك معه الخبرة الإدراكية ، ويختل نظامها تماماً ، وقد اعتاد علماء النفس — إلى أن جاء وليم چيمس فلقنهم الدرس الصحيح — أن ينظروا إلى الأصوات على أنها لا تشتمل إلا على كيفية زمانية فقط ، وقد ذهب قوم منهم إلى أن هذه الكيفية ذاتها هى مسألة علاقة ذهنية ، لا كيفية متمايزة كغيرها من السمات الأخرى المميزة للصوت ، ثم جاء وليم چيمس فأظهرنا على أن الأصوات هى من الناحية المكانية ذات أحجام ، وتلك حقيقة سبق لكل موسيقار أن استخدمها وبينها عملياً ، سواء أكان قد صاغها نظرياً أم لا ، أما فيما يتعلق بالخصائص الأخرى للمادة ، مما سبق لنا الحديث عنه ، فإن الفنون الجميلة تحاول الكشف عن هذه الكيفية الكامنة فى سائر الأشياء التى نختبرها ، وتعمل جاهدة فى سبيل استخراجها والتعبير عنها بطريقة أقوى

وأوضح مما تفعله عادة تلك الأشياء التى نستخلصها منها . وكما أن العلم يتناول المكان والزمان الكيفيين ، لكى يحيلهما إلى علاقات تندرج فى معادلات ، فكذلك يعمل الفن على جعلهما غزيرين بالمعانى ، بوصفهما قيمتين هامتين تكمنان فى صميم جوهر الأشياء جميعاً .

والحركة فى الخبرة المباشرة إنما هى تغير يطرأ على كيفيات الموضوعات ، كما أن المكان على نحو ماهو مختبر فى التجربة إنما هو مظهر لهذا التغير الكيفى ، والفوق ؛ والتحت ، والخلف ، والأمام ؛ والجيئة والذهوب ، وهذا الجانب وذاك — أو اليمين واليسار ، وهنا وهناك : كل هذه إنما تحس بطرق مختلفة (أو تثير انطباعات حسية متباينة) ، والسبب فى ذلك أننا لسنا هنا بإزاء نقط سكونية تكمن فى شىء هو نفسه سكونى (استاتيكى) بل نحن بإزاء موضوعات فى حركة ، أوتغيرات كيفية للقيمة ، والواقع أن كلمة « خلف» back — هى اختصار للتعبير : « إلى الخلف » backwards كما أن كلمة « أمام » front هى اختصار للتعبير : « إلى الأمام » forwards وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى العجلة أو السرعة ، فإنه ليس هناك من الناحية الرياضية الصرفة أشياء يمكن أن نقول عنها:إنها سريعة أو بطيئة ، بل كل ما هنالك إنما هو مجرد تزايد أو نقص يسجله مقياس عددى ، وأما السريع والبطىء من حيث هما موضوعان للاختبار فى التجربة ، فإنهما مختلفان كيفيا اختلاف الضوضاء والسكون ، والحرارة والبرودة ، والبياض والسواد ، وحينما يجد الإنسان نفسه مضطراً إلى الانتظار مدة طويلة مترقباً حدوث أمر هام ، فإن المدة التى ينتظرها لهى مسافة زمنية تختلف تماماً عن تلك التى تقيسها حركات عقارب الساعة ، لأنها ظاهرة ذات طابع كيفى .

وهناك تشابك آخر هام للزمان والحركة فى صميم المكان ، ومايكون هذا التشابك (أو التعقد) ليس هو مجرد وجود ميول اتجاهية «كالاتجاه إلى أسفل أو أعلى مثلا » ، بل هو أيضاً توافر ضروب متبادلة من حركات الاقتراب

والانسحاب ، فالقريب والبعيد ، والدانى والقاصى ، إنما هى كيفيات مثقلة بالمعانى إن لم نقل بأنها قد تنطوى فى كثير من الأحيان على دلالة تراجيدية ، ولكن لا بوصفها مجرد ظواهر نقررها عن طريق القياس فى العلم ، بل باعتبارها ظواهر حية نختبرها فى صميم التجربة ، فنحن بإزاء كيفيات تعنى الحل والربط ، والبسط والقبض ، والفصل والإدماج ، والتحليق والهبوط ، والارتفاع والانخفاض ، والتبدد أو التشتت ، والانطلاق فى الجو ثم احتضان البيض فى العش ، والخفة (أو الرشاقة) اللامادية والصدمة (أو الضربة) الثقيلة الكثيفة . ومثل هذه الأفعال والأرجاع إنما هى المادة التى تصنع منها سائر الموضوعات والأحداث المختبرة فى التجربة . حقاً إن العلم ليستطيع وصفها ، لأنه يحيلها إلى علاقات لا تختلف فيما بينها إلا رياضياً ، ومن طبيعة العلم أن يهتم بالأشياء البعيدة والمتشابهة أو المتكررة التى هى شروط للتجربة الواقعية ، لا بالتجربة نفسها لحسابها الخاص ، ولكن هذه الأفعال والأرجاع فى التجربة متنوعة إلى ما لا نهاية ، فلا سبيل إلى وصفها على الإطلاق ، فى حين تستطيع الأعمال الفنية أن تقوم بالتعبير عنها ، والواقع أن الفن اختيار أو انتقاء لكل ما ينطوى على معنى أو دلالة ، مع استبعاد أو اطراح — بمقتضى هذا الدافع نفسه — لكل ما ليس له علاقة بالموضوع ، وتبعاً لذلك، فإن العناصر الهامة أو الظواهر ذات الدلالة لابد من أن تجىء فى الفن مضغوطة مشددة .

ولو أننا نظرنا إلى الموسيقى — على سبيل المثال — لوجدنا أنها تمدنا بجوهر ما يطرأ على الأشياء من انحدار أو هبوط ، وارتفاع أو تصاعد ، ومن جيشان أو اصطخاب ، وانحسار أو اندحار ، ومن إسراع أو تعجيل ، وإبطاء أو تهدئة . ومن تضييق أو تشديد ، وفك أو إرخاء . ومن دفع فجائى أو تسلل تدريجى . والتعبير « الموسيقى » مجرد ، لأنه محرر من كل ارتباط بهذا أو ذاك . ولكنه فى الوقت نفسه مباشر و عينى إلى أعلى درجة . وربما كان فى وسعنا —

فيما أعتقد — أن نقرر بشيء من الاحتمال أنه لولا وجود الفنون ، لبقيت تجربة الأحجام ، والكتل ، والأشكال ، والمسافات ، واتجاهات التغير الكيفى بدائية أولية ، كشيء يدرك بغموض وإبهام ، ولايكاد يقبل أى إعلام مفصل ، أو إخبار واضح .

وعلى حين أن الفنون التشكيلية إنما تبرز الجوانب المكانية من التغير ، فى حين تلح الموسيقى والفنون الأدبية على الجانب الزمانى ، نجد أن الاختلاف بينهما إنما هو مجرد اختلاف فى درجة « التأكيد » داخل مادة مشتركة . فكل فن إنما يملك ما يستغله الآخر بالفعل . ولكن امتلاكه له هو بمثابة « أرضية » لولاها لانفجرت فى الخلاء تلك الكيفيات التى تم إبرازها فى المقدمة بفعل عامل التأكيد ، أو لتبخرت على صورة تجانس لا سبيل إلى إدراكه ، وقد يكون فى وسعنا أن نقيم تقابلا دقيقاً بين الفواصل الافتتاحية لسيمفونية بتهوفن الخامسة ، وبين النظام التسلسلى للأوزان والأحجام الثقيلة فى لوحة سيزان المسماة باسم « لاعبى القمار » ، ونظراً لما تنطوي عليه السيمفونية واللوحة من كيفية ضخمة (أو كبر فى الحجم) ، فإن لكل منهما قوة ، ومتانة ، وصلابة ، مثلهما فى ذلك كمثل جسر من الحجر ، كثيف المادة قوى البناء ، فنحن هنا بإزاء عملين فنيين يعبران عن الدوام ، وقوة المقاومة من الناحية البنائية . والواقع أن فى استطاعة (فنانين) يستخدمان واسطتين مختلفتين أن يضعا الكيفية الجوهرية المميزة للصخرة فى شيئين مختلفين تماماً كاللوحة وسلسلة الأنغام المركبة ، والأول منهما إنما يصنع ذلك مستخدماً اللون مضافاً إليه المكان ، على حين يستخدم الثانى النغم (أو الصوت) مضافا إليه الزمان ، وإن كان الزمان فى هذه الحالة إنما ينطوى على حجم كثيف أوكتلة متماسكة كالمكان سواء بسواء .

والحق أن المكان والزمان من حيث هما موضوعان للخبرة ، لايتصفان بطابع كيفى فحسب ، بل هما يملكان أيضاً تنويعاً لا نهاية له فى الكيفيات ،

وربما كان فى وسعنا أن نرجع هذا التنويع إلى موضوعات رئيسية ثلاثة ، ألا وهى : الحيز ؛ والمدى ، والوضع — أو الاتساع Spaciousness والامتداد Spatiality ، والتباعد Spacing — أو إذا استخدمنا تعبيرات زمنية : الانتقال ؛ والديمومة ، والتاريخ ، والملاحظ فى التجربة أن هذه السمات المختلفة إنما يصف بعضها البعض الآخر ، داخل تأثير عام موحد ، ومع ذلك ، فإن المشاهد عادة أن تغلب واحدة من هذه السمات على ما عداها ، وعلى حين أنها جميعاً لاتملك أى وجود مستقل ، فإن فى الإمكان التميز بينها عن طريق الفكر.

والمكان هو الحيز Raum ، والحيز هو الفسحة ، أعنى الفرصة التى تسنح بالوجود ، والحياة ، والتحرك ، وحينما نتحدث عن « الفسحة اللازمة للتنفس » (أو كما يقال بالإنجليزية : breathing - space) ؛ فإن هذا اللفظ نفسه إنما يستثير فى الذهن معانى الاختناق أو الضيق الذى قد يتولد عن انحصار الأشياء ، والظاهر أن الغيظ أو الغضب،إنما هو رد فعل نعترض فيه على التحديد الثابت للحركة ، وكل انعدام للحيز (أو الامتداد) إنما هو إنكار للحياة نفسها ، فى حين أن تفتح المكان هو تأكيد لإمكانية الحياة ، والتزاحم — حتى حينما لا يكون من شأنه عرقلة الحياة — إنما هو فى حد ذاته أمر مثير يبعث على السخط ، وما يصدق على المكان إنما يصدق أيضاً على الزمان ، فنحن فى حاجة إلى « فسحة من الوقت » ، لكى نحقق أى أمر هام ، أو أية مهمة ذات بال ، وكل عجلة — فى غير موضعها — تفرض علينا من قبل ضغط الظروف الخارجية ، إنما هى أمر بغيض . وهناك صيحة مستمرة تنبعث منا دائماً حينما ندفع دفعاً من الخارج ، وتلك هى الصرخة القائلة : « أعطونا الوقت اللازم » . حقاً إن العقلية الممتازة لا يمكن أن تعبر عن نفسها إلا داخل نطاق معين أو فى إطار خاص من التحديدات ، كما أن أى امتداد لامتناه نحقق فى داخله أفعالنا لن يكون له من معنى سوى

التشتت التام ، ولكن من المؤكد أنه لابد للتحديدات (أو ضروب الحصر) من أن تحتل معدلا خاصاً أو نسبة معينة بالقياس إلى القوة ، بمعنى أنها لابد من أن تشتمل على اختيار تآزرى ، ومن ثم فإنها لا يمكن أن تكون مفروضة علينا من الخارج مجرد فرض .

والأعمال الفنية إنما تعبر عن المكان بوصفه مجالا للحركة والنشاط ، فنحن هنا بإزاء مجموعة من النسب التى نشعر بها شعوراً كيفياً ، وقد تنطوى قصيدة غنائية صغيرة على مثل هذه النسب ، فى حين تخلو منها تماماً ملحمة حماسية كبرى (تدعى لنفسها أنها كذلك) ، وهناك لوحات صغيرة تكشف لنا عن المكان ، وقد تترك لدينا مسطحات كبيرة من الألوان إحساساً بالأسر والاحتباس ، وثمة خاصية تميز اللوحات الصينية ، وتلك هى تأكيد عنصر الرحابة أو الاتساع ، فهذه اللوحات إنما تتحرك نحو الخارج بدلا من أن تبدو متمركزة بحيث تتطلب إطارات ، فى حين أن الصور المطوية scroll paintings الممثلة لبعض المناظر الطبيعية الواسعة المـدى ، إنما تقدم لنا علما تتحول فيه الحدود العادية إلى نداءات للتقدم ، ولكن على الرغم من اختلاف الوسائل ، فإن اللوحات الغربية التى قد تبدو متمركزة إلى أعلى درجة ، إنما تخلق لدينا إحساساً بالكل الشامل الذى يحيط من جميع الجهات بمشهد واضح قد حددت معالمه بعناية ، وحتى لو نظرنا إلى المنظر الداخلى الذى رسمه فان إيك Van Eyck(*) « جان ارنولفينى وزوجه » ، فإننا سنجد أنه يحمل — فى دائرة محددة — إحساساً صريحاً واضحاً بالعراء (أو العالم الخارجى) فيما وراء الجدران ، هذا وقد كان تيتيان Titian يصور الأرضية فى اللوحة المرسومة لشخص ما من الأشخاص ، بحيث ليبدو المكان اللامتناهى لا مجرد قماش اللوحة ، خلف الشكل المرسوم .

(*) فان ايك : فنان بلجيكى (فلمنكى) اشتغل بمدينة بروج Bruges وهو واحد من مؤسسى المدرسة الفلمنكية فى فن التصوير ، ومن أشهر لوحاته « الحمل الصوفى L'Agneau Mystique » وهى لوحة محفوظة بمدينة جان Gand (١٣٧٥ — ١٤٤٠) .

(المترجم)

بيد أننا لو تصورنا المكان ، والفرصة ، والإمكان ، بوصفها جميعاً «غير محددة» تماماً لكانت خاوية فارغة ، والواقع أن المكان والزمان فى التجربة،إنما هما أيضاً شغل أوملء (لفراغ) ، لامجرد شيء قد تم ملؤه من الخارج . فالامتداد (أو المكانية) كتلة وحجم ، كما أن الزمانية ديمومةوبقاء لا مجرد استمرار محض ، ومثل الأصوات كمثل الألوان من حيث إنها تتقلص وتتمدد ، كما أن مثل الألوان كمثل الأصوات من حيث إنها ترتفع وتنخفض ، وقد أوضح وليم چيمس – كما سبق أن أشرنا من قبل – كيف يمكن أن توصف الأصوات بالضخامة أوكبر الحجم ، فليس من قبيل المجاز أن تسمى الأنغام عالية ومنخفضة أوطويلة وقصيرة ، أورفيعة وسميكة ؛ والواقع أن الأصوات فى الموسيقى قد تتراجع أوتتقدم ، كما أنها قد تكشف عن وجود فواصل (أو مسافات) أو وجود تسلسل (أو استمرار) ؛ والسبب فى ذلك شبيه بذلك الذى لاحظناه من قبل عند حديثنا عن بهاء الألوان أو دكنتها فى التصوير ،فالأصوات «كالألوان» إنما تنتسب إلى الموضوعات ، بمعنى أنها لا تظل عائمة أومنعزلة ، كما أن الموضوعات التى تنتسب إليها إنما توجد فى عالم يتميز بالامتداد والحجم .

إن الحرير لينسب إلى جداول الماء ، كما ينسب الصفير والحفيف إلى أوراق الشجر ، والترقرق إلى الأمواج ، والهدير إلى أمواج الشاطيء الصخرى ، والقصف إلى الرعد ، والأنين والهمس إلى الرياح .. وهكذا إلى مالانهاية، ولكننا لا نعنى بهذه العبارة أنه لابد من أن نربط ربطاً مباشراً بين رقة أنغام الناى وضخامة أصوات الأرغن من جهة ، وبين بعض الموضوعات الطبيعية الخاصة من جهة أخرى ، وإنما كل ما نعنيه أن هذه الأنغام تعبر عن كيفيات الامتداد ، لأن التجريد العقلى وحده هو الذى يستطيع أن يفصل حدثاً فى الزمان عن موضوع ممتد يحدث التغير أو يقع تحت تأثيره، والحق أنه لاوجود للزمان بوصفه وعاء فارغاً ، كما أنه لا وجود للزمان أيضاً بوصفه كياناً

قائماً بذاته ، وإنما الموجود هو تلك الأشياء التى تفعل وتتغير ، والزمانى إنما هو تلك الكيفية الثابتة التى تميز سلوكها .

والحجم — كالاتساع — إنما هو كيفية مستقلة عن القدر والضخامة ، وآية ذلك أن هناك مناظر طبيعيةصغيرة تحمل وفرة الطبيعة ، وتنقل كل غزارتها ، فهذه لوحة تمثل طبيعة صامتة لسيزان ، مع تكوين فنى من ثمرات الخوخ والتفاح ، ولكنها تنقل صميم ماهية الحجم فى توازن ديناميكى إلى كل من الحيز الآخر والحيز المحيط سواء بسواء ، وليس من الضرورى أن يكون الشيء الهش أو سريع الانكسار نموذجاً للضعف الحالى ، فإن مثل هذا الشيء أيضاً قد يكون بمثابة تجسيم للحجم ، والروايات والقصائد ، والتمثيليات الدرامية ، والتماثيل ، والمبانى ، والشخصيات ، والحركات الاجتماعية ، والحجج العقلية ، مثلها فى ذلك كمثل اللوحات والمقطوعات الموسيقية ، إنما تتميز بالصلابة والضخامة ، أو العكس .

ولولا الخاصية الثالثة — ألا وهى خاصية التباعد (أو قيام مسافات بين الأشياء) لأصبح شغل الموضوعات لأماكنها مجرد خليط لا تتضح فيه معالم أى شيء ، والحق أن المحل أو الوضع الذى يحدده توزيع المسافات خلال الأبعاد المكانية ، إنما هو عامل هام فى تحقيق فرديات الأجزاء ، مما سبق لنا الحديث عنه من قبل ، ولكن الوضع المتخذ إنما ينطوى على قيمة كيفية مباشرة ، وبالتالى فإنه يعد (بوصفه كذلك) جزءاً باطناً فى صميم المادة ، والشعور بالطاقة ، أوعلى الأخص ، لا شعور بالطاقة عامة ، بل الشعور بهذه القوة أو تلك فى صميم الواقع العينى ، إنما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسلامة الوضع ، وكما أن للحركة طاقة ، فإن للوضع أيضاً طاقة ، وعلى حين أن علم الفيزياء يعتبر طاقة الوضع طاقة كامنة تمييزاً لها عن طاقة الحركة ، نجد أن هذه الطاقة — على نحو ما هى مشعور بها بطريقة مباشرة — إنما هى طاقة فعلية ، وحسبنا أن نرجع إلى الفنون التشكيلية ، لكى نتحقق بالفعل من أن طاقة الوضع

هى الوسيلة التى يتم عن طريقها التعبير عن طاقة الحركة ، وعلى حين أن بعض المسافات (المحددة فى جميع الاتجاهات ، لا فى الاتجاه الجانبى وحده) تلائم ظهور الطاقة ، نجد أن هناك مسافات أخرى تعوق عملها أو تعطل تأثيرها ، كما يظهر بكل وضوح فى حركات الملاكمة والمصارعة .

وقد تكون الأشياء متباعدة منفردة أكثر من اللازم ، أو متقاربة متجمعة أكثر من اللازم ، أوقد تكون موضوعة فى زوايا خاطئة بعضها بالنسبة إلى بعض ، فيحول ذلك دون قيام الطاقة بعملها . والنتيجة التى تترتب على ذلك ، سواء أكان ذلك لدى الموجود البشرى ، أم فى المعمار ، أم فى النثر أم فى التصوير ، إنما هى ارتباك الصياغة أوسوء التأليف ، والوزن فى الشعر إنما يدين بتأثيراته الرقيقة لما يقوم به من توفير للوضع الصحيح للعناصر المتنوعة ، وهو ما يبدو بوضوح فى عملية العكس (أو القلب) التى كثيراً ما يجريها على نظام النثر ، وهناك أفكار لو صيغت فى بحور الشعر الطويلة spondees بدلا من أن تصاغ فى بحور ذات مسافات طويلة وقصيرة trochees ، لانهدمت عن آخرها تماماً . والملاحظ أن المسافة الطويلة أكثر من اللازم ، أو غير المحددة أصلا ، فى القصة والدراما ، إنما تبعث الانتباه على الشرود ، أوتدفعه إلى الاسترسال فى النوم ، على حين أن الأحداث والشخصيات التى يطأ بعضها أقدام البعض الآخر لا تلبث أن تنتقص قيمتها وتفقد قوتها جميعاً ، ومن بين التأثيرات الخاصة التى يتميز بها بعض المصورين تأثيرات تتوقف على إحساسهم الرقيق بالأبعاد أو المسافات — وتلك مسألة تختلف عن استخدام السطوح أو المستويات لنقل الأحجام أو التعبير عن الصور الخلفية ، وإذا كان سيزان أستاذاً بارعاً فى التعبير عن الأحجام والصور الخلفية ، فإن كورو يملك إحساساً سديداً (لا يخطىء) بالأبعاد والمسافات ، خصوصاً فى صور الشخصيات ولوحاته المسماة باللوحات الإيطالية لو قورنت بمناظره الفضية الشعبية التى تعد ضعيفة



« طبيعة صامتة مع خوخ » لبول سيزان

نسبياً ، ونحن نعتقد أن « التنقيل » transposition خاصية مميزة للموسيقى وحدها ، ولكننا لو نظرنا إلى هذه الخاصية فى وسائط أخرى ، لوجدنا أنها تميز أيضاً كلا من التصوير والمعمار ، وتردد العلاقات — لا العناصر — فى السياقات المختلفة ، وهو ما يكون جوهر ظاهرة النقل (أو التنقيل) ، إنما يعد ظاهرة كيفية ، وبالتالى فإنه يختبر اختباراً مباشراً فى صميم الإدراك الحسى .

ولو أننا نظرنا إلى تقدم الفنون — والتقدم لا يعنى بالضرورة الترقى ، فضلا عن أنه لا يمكن عملياً أن يكون ترقياً من جميع النواحى — لوجدنا أنه ينطوى على انتقال من استعمال وسائل ظاهرة واضحة إلى استعمال وسائل أكثر دقة وخفاء فى التعبير عن « الوضع » ، وقد كان الوضع — فى الآداب القديمة — متوافقاً (كما سبق لنا أن لاحظنا فى موضع آخر) مع العرف الاجتماعى والطبقة الاقتصادية والسياسية، فكان المقصود بالوضع هو المركز الاجتماعى الذى كان يحدد قوة المكانة فى التراجيديا القديمة ، وهكذا كانت المسافة محددة سلفاً خارج نطاق الدراما ، وأما فى الدراما الحديثة — التى يعد ابسن Ibsen النموذج البارز لها — فإن العلاقات بين الزوج والزوجة ، وبين السياسى والمواطن الديموقراطى ، وبين الشيوخ والشباب الزاحف (سواء أكان ذلك عن طريق التنافس أم عن طريق الجاذبية الإغرائية) ، وضروب التعارض بين العرف أو المواضعات الخارجية والحافز الشخصى : كل هذا إنما يعبر بقوة عن طاقة الوضع.

والواقع أن ما فى الحياة العصرية من اندفاع وتعجل ، أو جلبة وصخب ، إنما يجعل من الدقة فى وضع الملامح ، أو الأناقة فى تحديد السمات ، أمراً صعباً يعسر تحقيقه من جانب الفنانين ، فالحركات سريعة أكثر من اللازم ، والأحداث متزاحمة بشكل زائد عن الحد ، مما يحول دون توافر عنصر الحسم أو الفصل : وهو عيب تلقاه فى العمارة والدراما والرواية على حد سواء ،

وهكذا تجيء وفرة المواد ، والقوة الآلية لضروب النشاط ، فتقفان حجر عثرة فى سبيل قيام توزيع ناجع فعال ، وهنا يكون العنف أوالحدة أظهر من الشدة أو القوة التى هى وليدة التأكيد ، وحينما يفتقر الانتباه إلى عنصر « الخفض » (أو التنقيص) remission اللازم لعملياته ، فإنه لايلبث أن يصاب بنوع من التخدير على سبيل الوقاية ضد التنبيه الزائد المتكرر ، ولسنا نجد حلا لهذه المشكلة اللهم إلا بطريقة عرضية ، كما هى الحال مثلا فى رواية توماس مان MANN المسماة باسم « الجبل السحرى » ، أو بالنسبة إلى فن العمارة فى البناء المعروف باسم Bush Building فى مدينة نيويورك .

ولقد قلنا فيما سبق:إن من شأن الكيفيات الثلاث للزمان والمكان أن يؤثر بعضها على البعض الآخر ، وأن يكيف بعضها البعض الآخر ، فى صميم التجربة ، والواقع أنه ما لم يكن المكان مشغولا بأحجام فعالة ، فإنه يصبح خاوياً فارغاً ، كذلك تصبح الوقفات فجوات حينما لا يكون من شأنها أن تعمل على تأكيد الكتل ، وتحديد الأشكال بوصفها أفراداً ، أما حينما لا يتفاعل الامتداد (أو الاتساع) مع المكان (أو الموضع) ، بحيث يتخذ طابع التوزيع المعقول ، فإنه لا يلبث عندئذ أن ينبسط ويتبدد ، لكى يتخدر ويتحجر فى خاتمة المطاف ، وليست الكتلة شيئاً محدداً ثابتاً ، بل هى تتقلص وتتمدد ، وتؤكد ذاتها أو تستسلم تبعاً لعلاقاتها بالأشياء المكانية الأخرى ، والموضوعات المستمرة فى الزمان . وعلى حين أننا قد ننظر إلى هذه السمات من وجهة نظر الصورة ، والإيقاع ، والتوازن ، والتنظيم ، نجد أن العلاقات التى يدركها التفكير بوصفها مجرد أفكار ، إنما هى ماثلة بوصفها كيفياً ، فى الإدراك الحسى ، فضلا عن أنها باطنة فى صميم مادة الفن .

وإذن فإن هناك خصائص مشتركة بين مادة الفنون ، لأن هناك شروطاً عامة بدونها تصبح الخبرة غير ممكنة . والشرط الأساسى — كما رأينا من قبل — إنما هو قيام علاقة مشعور بها بين الفعل والانفعال أوبين النشاط

الفاعل والنشاط القابل ، أثناء تفاعل الكائن الحى مع البيئة ، و« الوضع» إنما يعبر عن التأهب المتزن من جانب المخلوق الحى لمواجهةصدمة (أو تأثير) القوى المحيطةبه ، مواجهة تسمح له بالدوام والبقاء ، والانتشار أو الامتداد ، من خلال معاناته لنفس تلك القوى التى بدون استجابته الخاصة تظل مجرد قوى معادية أوعديمة الاكتراث ، وحينما يخرج «الوضع» لمواجهة البيئة ، فإنه لا يلبث أن ينتشر على صورة « حجم » ، فى حين تتقلص الكتلة — تحت تأثير ضغط البيئة — إلى طاقة « وضع » ، بينما يبقى المكان — حينما تنقبض المادة — مجرد فرصة للقيام بعمل جديد ، وتمايز العناصر ، وتماسك الأعضاء فى الكل ، إنما هما الوظيفتان اللتان تحددان الذكاء ، وهكذا نخلص إلى القول بأن معقولية أى عمل فنى، إنما تتوقفعلى حضورنا أمام المعنى الذى يجعل فردية الأجزاء وعلاقتها بالكل، ظاهرة ماثلة مثولا مباشراً أمام العين والأذن المتمرستين (أو الخبيرتين) بأمور الإدراك الحسى.

الفصل العاشر

المادة المنوعة في الفنون

إن الفن لهو صفة تنعت العمل كما تنعت الشيء الذى يعمل ، فليس فى الإمكان إذن أن نشير إليه باستخدام « اسم ذات » ، اللهم إلا من وجهة نظر خارجية ظاهرية ، ولما كان الفن مرتبطاً بأسلوب العمل ومضمونه ، فليس بدعاً أن يكون بطبيعته « وصفياً » أونعتياً ، وحينما نقول: إن لعب التنس ، والغناء ، والتمثيل ، وجمهرة أخرى من ضروب النشاط ، هى جميعاً فنون ، فإننا نقرر بطريقة مضمرة أن هناك فناً فى تدبير (أو توجيه) تلك الأوجه المختلفة من النشاط ، وإن من شأن هذا الفن أن يكيف ما يصنع أو ما يعمل ، بحيث يولد لدى أولئك الذين يدركونه ضروب نشاط تنطوى أيضاً على فن . ولابد من أن نفرق بين نتاج الفن — كالمعبد ، أو اللوحة ، أو التمثال ، أو القصيدة ، وبين عمل الفن ، ولايكتسب العمل مكانته إلا حينما يتعاون موجود بشرى مع الناتج الفنى ، بحيث تكون ثمرة هذا التعاون خبرة يستمتع بها ، نظراً لما لها من خواص تحريرية وتنظيمية ، وربما كان فى وسعنا — من الناحية الجمالية على الأقل — أن نقول مع الشاعر :

« إننا لانتقبل إلا ما نمنح
وفى حياتنا وحدها إنما تحيا الطبيعة
فحياتنا هى ثوب زفافها . وحياتنا هى كفنها »

ولو كان الفن يشير إلى « موضوعات » ، أولو كان بالفعل اسم ذات ، لكان من الممكن للموضوعات الفنية أن تنقسم إلى فئات مختلفة ، ولانقسم الفن بالتالى إلى أجناس ، وهذه بدورها إلى أنواع ، وقد طبق هذا النوع من التقسيم على الحيوانات حينما كان الاعتقاد السائد هو أنها مجرد أشياء ثابتة

فى ذاتها ولكن هذا النسق الخاص من التصنيف لم يلبث أن تغير حينما أظهر الكشف العلمى أن الحيوانات ليست سوى مجرد تفاضل (أوتمايز) فى مجرى النشاط الحيوى . وهكذا أصبحت التصنيفات تكوينية ، تشير بأدق صورة ممكنة إلى الموضع الخاص الذى تحتله بعض الأشكال الجزئية فى الاستمرار العام للحياة على ظهر البسيطة ، ولو تصورنا الفن على أنه كيفية باطنة فى صميم النشاط ، فلن يكون فى وسعنا أن نقسمه أو أن نجزئه ، وكل ما نستطيع أن نقوم به عندئذ هو أن نتعقب تفاضل النشاط وانقسامه إلى ضروب مختلفة (أو أنواع متباينة) فى أثناء اصطدامه بمواد مختلفة ، واستخدامه لوسائط مختلفة .

والصفات — من حيث هى صفات — لا تقبل التجزئة أو التقسيم ، وربما كان من المحال أن نحدد الأنواع الفرعية التى تدخل تحت صفتى « الحلو والمر » ، ومثل هذه المحاولة لن تلبث أن تجد نفسها مضطرة فى خاتمة المطاف إلى أن تسرد (أو تحصى) كل ما فى العالم من أشياء حلوة أو مرة ،حتى إن هذا التصنيف المزعوم لن يكون سوى قائمة تكرر عبثاً على صورة « كيفيات » (أو « صفات ») ماكان معروفاً من قبل على صورة أشياء ، والواقع أن « الصفة » عينية وجودية ، فهى من ثم تختلف باختلاف الأفراد ، مادامت مشبعة بطابعهم الفذ الفريد فى نوعه ، حقاً إننا نستطيع أن نتحدث عن اللون الأحمر ، كما نستطيع بعد ذلك أن نتحدث عن احمرار الوردة أو حمرة غروب الشمس ، ولكن هذه الألفاظ إنما هى بطبيعتها تعبيرات عملية ، فليس المقصود بها سوى أن تعطينا قدراً معيناً من التوجيه ، بحيث نعرف إلى أية جهة ينبغى لنا أن نتوجه ، وأما فى الوجود الواقعى ، فإنه ليس ثمة غروبان يحملان بالضبط نفس الاحمرار ، ولو أريد لهما أن يحملا نفس الاحمرار لوجب أن يكرر أحدهما الآخر تقليداً مطلقاً فى سائر التفاصيل الدقيقة ، وهذا محال ، ولاغرو ، فإن اللون الأحمر إنما هو دائماً احمرار تتصف بهمادة هذه الخبرة أو ذاك .

والملاحظ أن المناطقة — لأغراض خاصة — ينظرون إلى صفات كالأحمر، والحلو ، والجميل . . الخ على أنها كليات ، وهم بوصفهم مناطقة صوريين لا يكترثون بالمسائل الوجودية التى يهتم بها الفنانون على وجه التحديد ، وأما الفنان فهو يعلم حق العلم أنه ليس ثمة لونان أحمران فى اللوحة الواحدة يشبه أحدهما الآخر تماماً ، مادام كل منهما إنما يقع تحت تأثير التفاصيل اللامتناهية لسياقه الخاص ، فى نطاق ذلك الكل الفردى الذى يبدو فيه ، ولكن « الأحمر » قد يستخدم للإشارة إلى « الاحمرار» بصفة عامة . وعندئذ يكون بمثابة قبضة يد تعطى إشارة خاصة . وتتطلب طريقة معينة فى التقدم أو أوالاقتراب ، وتحدد مجال الفعل فى نطاق معلوم ، كأن يشترى المرء مثلا طلاء أحمر لدهان مخزن حين يكون من الممكن لأى لون أحمر آخر داخل حدود معينة أن يؤدى نفس الدور ، أوكأن يستخدم اللون الأحمر لتمييز عينة ما أثناء شراء سلع أو بضائع . . الخ .

وإن اللغة لهى أعجز بكثير عن أن تجىء مطابقة لذلك السطح المدبج الملون الذى يتبدى لنا من الطبيعة ، ومع ذلك فإن الألفاظ باعتبارها حيلا عملية (أو اختراعات عملية) إنما هى قوى فعالة يرد عن طريقها التنوع الذى لا يوصف فى الوجود الطبيعى على نحو ما يعمل فى صميم الخبرة الإنسانية ، نقول: إنه يرد إلى أنظمة ، ودرجات ، وفئات يمكن تدبيرها والتحكم فيها ، وليس يكفى أن نقول: إنه لمن المستحيل على اللغة أن تكرر التنوع اللانهائى للكيفيات الفردية القائمة بالفعل ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن مثل هذا التكرار أمر غير مرغوب فيه على الإطلاق ، فضلا عن أنه لا حاجة بنا إليه أصلا. والطابع الفريد للصفة (أو الكيفية) إنما يوجد فى الخبرة ذاتها ، وهو ماثل هناك بشكل كاف لدرجة أنه ليس فى حاجة إلى أى تكرار من جانب اللغة ، وحينما تقدم لنا اللغة من التوجيهات مانستطيع معه أن نهتدى إلى تلك الصفات (أو الكيفيات) فى صميم التجربة ، فإنها

عندئذ إنما تؤدى مهمتها العلمية وتحقق أغراضها العقلية ، وكلما كان التوجيه الذى تقدمه لنا اللغة أعم وأبسط ، كان أحسن أو أفضل ، أما حين تجيء تلك التوجيهات مليئة بالتفاصيل التى لا فائدة منها ، فإنها عندئذ تكون مبعث لبس وتخبط ، بدلا من أن تكون وسيلة توجيه وإرشاد . بيد أن الكلمات إنما تحقق غرضها الشعرى بقدر ما تستحضر من استجابات حيوية تدعوها إلى العمل الإيجابى الفعال ، وهى تلك الاستجابات الحيوية التى تتوافر عادة حيثما تسنى لنا أن نختبر مجموعة من الصفات أو الكيفيات.

وقد ذكر أحد الشعراء منذ عهد قريب أن الشعر ليبدو له « ظاهرة جسمية مادية أكثر مما هو ظاهرة ذهنية عقلية » . ثم يستطرد هذا الشاعر فيقول: إنه يستطيع أن يتعرف الشعر بالرجوع إلى بعض الأغراض الجسمية ، كقفوف شعر الجلد ، وارتعاش العمود الفقرى ، وانقباض الحلق والشعور بأن فى تجاويف المعدة — على حد تعبير كيتس — « رمحا يخترق أحشائى » . بيد أننا لا نظن أن الأستاذ هوسمان Housman يعنى بالفعل أن هذه المشاعر هى فى حد ذاتها التأثير الشعرى ، والواقع أن وجود الشيء ، ووجود علامة على حضوره ، إنما هما أسلوبان مختلفان من الوجود ، أما هذه المشاعر ذاتها ، أو ما اصطلح بعض الكتاب على تسميته باسم « الاهتزازات » العضوية ، فإنها ليست سوى دليل إجمالى على توافر المشاركة العضوية التامة فى حين تجيء الصبغة المليئة المباشرة لهذه المشاركة،فتكون الطابع الجمالى للخبرة وتعلوبه على كل ظاهرة عقلية صرفة ، وهذا هو السبب فى أننا نميل إلى الارتياب فى صحة العبارة القائلة بأن الشعر جسمى مادى أكثر مما هو ذهنى عقلى ، أما القول بأنه أكثر من مجرد شيء عقلى . نظراً لأنه يدمج الظاهرة العقلية فى كيفيات مباشرة تختبر عن طريق الحواس المنتمية إلى الجسم الحى ، فهو ما يبدو لنا حقيقة لا مراء فيها ، بحيث إنها تسوغ المبالغة المتضمنة فى القول المعارض لكل فكرة تدعو إلى اعتبار الكيفيات كليات تدرك بالبداهة عن طريق العقل .

ومغالطة التعريف هى الوجه الآخر لمغالطة التصنيف المتحجر ، والتجريد الذى استحال إلى غاية فى ذاته ، بدلا من أن يستخدم أداة أووسيلة تخدم الخبرة ، ولا يكون التعريف جيداً إلا حين يكون فطناً ، وهو لا يكون فطناً إلا حينما ينجح فى إظهارنا على الاتجاه الذى يمكننا أن نتقدم فيه بسرعة نحو هدف معين هو تحصيل الخبرة ، وقد استطاعت الفيزياء والكيميا أن تدركا عن طريق الضرورة الباطنة المتضمنة فى طبيعة عملهما ، كيف أن التعريف « الصحيح » إنما هو ذلك الذى يبين لنا كيف صنعت الأشياء . وبالتالى ذلك الذى يسمح لنا بأن نتنبأ بحدوثها ، وأن نمتحنها عندما تحدث وأن نستحدثها نحن أنفسنا فى بعض الأحيان ، ومن هذه الناحية يمكننا أن نقول:إن أصحاب النظر العقلى وجماعة النقاد الأدبيين قد بقوا متخلفين كثيراً عن ركب العلم ، وذلك لأنهم ما زالوا مستعبدين لتلك الميتافيزيقا القديمة : ميتافيزيقا الماهية التى تقول:إن التعريف إذا كان « صحيحاً » ، كشف لنا عن حقيقة باطنة هى التى تجعل الشىء يكون ماهو كائنه ، بوصفه عضواً فى جنس محدد تحديداً خارجياً ، ثم تضيف هذه الميتافيزيقا أن الجنس أشد واقعية من الفرد ، أو بالأخرى تقرر أنه هو نفسه الفرد الحقيقى .

ونحن نفكر — حين نستهدف أغراضاً عملية — بلغة « الفئات » ، كما أننا نختبر — حين نتصرف فى الواقع العينى — بلغة « الأفراد » ، ومن هنا فقد يقع فى ظن الرجل العادى أنها مسألة بسيطة أن يعرف الحرف المتحرك vowel . وأما الباحث المتخصص فى علم الأصوات، فإنه مضطر — بحكم اتصاله الوثيق بالموضوع الحقيقى لدراسته — إلى الاعتراف بأن أى تعريف صارم دقيق — صارم دقيق بمعنى أنه يعزل فئة ما من الأشياء عن كل ماعداها من الفئات الأخرى من جميع النواحى — إنما هو مجرد وهم من الأوهام . والواقع أنه ليس هناك سوى عدد محدود قل أوكثر من التعريفات النافعة . وهى نافعة لأنها توجه الانتباه نحو ميول هامة أو اتجاهات ذات دلالة فى

العملية المستمرة للتلفظ بالأصوات vocalization — وهى اتجاهات لو مضينا فى دراستها بشىء من الحرص أو الحصافة ، لأمكننا أن نتوصل عن هذا الطريق إلى التعريف « المضبوط » .

وقد اهتم وليم چيمس بإبراز عنصر الملل الذى تنطوى عليه عملية وضع تصنيفات لأشياء تتداخل وتتنوع . كما تتداخل وتتنوع الانفعالات البشرية. والظاهر — فيما يبدو لنا — أن المحاولات التى تبذل لعمل تصنيف دقيق منهجى للفنون الجميلة،إنما تأخذ بنصيب كبير من هذا الملل ، حقاً إن أى تصنيف إحصائى لابد من أن يكون ملائماً ، فضلا عن أنه ضرورى لاغنى عنه ، نظراً لأنه يسهل مهمة الرجوع إلى المصادر ، ولكن أية قائمة تعدد الفنون جميعاً ، فنذكر التصوير ، والنحت ، والشعر ، والدراما والرقص ، وفلاحة البساتين ، والعمارة ، والغناء ، والعزف الموسيقى . . . الخ ، لن تستطيع أن تزعم لنفسها أنها تلقى أى ضوء على الطبيعة الدفينة للأشياء التى تسردها ، فهى فى هذه الحالة إنما تدع ذلك النور ينبعث من المكان الأوحد الذى يمكن أن يصدر عنه ، ألا وهو الأعمال الفردية للفن .

وإذا كانت التصنيفات الجامدة هى دائماً فى غير موضعها (لو أنها حملت على محمل الجد) فذلك لأنها تشتت الانتباه ، فتصرفه عما هو أساسى جوهرى ، من الناحية الجمالية ، ألا وهو الطابع المتكامل الفريد (كيفيا) لخبرة النتاج الفنى ، ولكن مثل هذه التصنيفات — علاوة على ذلك — إنما هى مضللة للباحث فى النظرية الجمالية ، وهناك نقطتان هامتان فى الفهم العقلى يتضح فيهما اللبس الذى تولده هذه التصنيفات ، فهى من ناحية تغفل بالضرورة الحلقات الانتقالية والارتباطية ، وهى من ناحية أخرى — بالتالى — تضع عراقيل لا سبيل إلى التغلب عليها فى طريق التتبع الواعى للتطور التاريخى لأى فن .

وثمة تصنيف كان له يوماً شأن كبير ، ألا وهو تصنيف الفنون بالاستناد

إلى أعضاء الحس ، وسنرى فيما بعد ماذا عسى أن يكون عنصر الحقيقة الذى ينطوى عليه هذا النوع من التقسيم . بيد أننا لو أخذنا هذا التصنيف بحذافيره ؛ أو بطريقة دقيقة صارمة ، لوجدنا أنه لن يوصلنا — أغلب الظن — إلى أية نتيجة متسقة ، وقد تعرض بعض الباحثين المحدثين — بما فيه الكفاية — للجهد الذى قام به « كانت » فى سبيل قصر مادة الفنون على الحاستين العاقلتين الراقيتين ، ألا وهما العين والأذن ؛ فلاموجب هنا ، لتكرار ما جاءوا به من أدلة مقنعة ، ولكن حسبنا أن نقول: إنه مهما كان من اتساع نطاق بعض الحواس ، فإن من الحق مع ذلك أن أى حس جزئى إنما هو مجرد نقطة أمامية أو مركز طليعة لنشاط عضوى شامل تشترك فيه كل الأعضاء ، بما فيها وظائف الجهاز العصبي المستقل (أو السمبتاوى) . حقاً إن العين ، والأذن ، واللمس ، قد تأخذ مركز الصدارة فى مهمة عضوية خاصة ، ولكنها ليست دائماً العامل الأوحد أو الأهم ، اللهم إلا إذا كان الحارس جيشاً بأسره .

ولو شئنا أن نجد مثالا خاصاً للاختلاط الناجم عن تقسيم الفنون إلى فنون بصرية وأخرى سمعية، لكان علينا أن نتوقف عند حالة بعينها ألا وهى حالة الشعر ، وهنا نجد أن القصائد قديماً كانت عملا يضطلع بأدائه المنشدون bards . فلم يكن للشعر — فيما نعلم — أى وجود مستقل عن الكلمة المنطوقة التى تروق الأذن ، ومعنى هذا أن الشعر كان شيئاً يغنى أو ينشد ، ولا نرانا فى حاجة إلى القول بأن الغالبية العظمى من الإنتاج الشعري قد تأت بعيداً عن الغناء ، منذ ظهر اختراع الكتابة والطباعة ، بل إن هناك محاولات فى الوقت الحاضر لاستخدام طريقة الأشكال المصنوعة عن طريق الصور المطبوعة ، للعمل على زيادة شدة الإحساس بالقصيدة حين تطرق العين ، وكأنما نحن بإزاء صورة لذيل الفأر فى قصة « أليس فى بلاد الأعاجيب » . ولكننا لو ضربنا صفحاً عن أية مبالغة ، فإننا نستطيع أن نقول: إنه على حين أن « الموسيقى » المسموعة لأى شعر نقروه فى صمت مازالت عاملا له

أهميته (وهو ما يوضح النقطة التى أتينا على ذكرها فى الفقرة السابقة)، إلا أن الشعر من حيث هو لون من الأدب، قد أصبح اليوم بطريقة ظاهرة محسوسة فناً بصريا، فهل يكون معنى هذا أنه قد نزح فى الألفى السنة الأخيرة منتقلا من « فئة » ما إلى « فئة » أخرى ؟.

ثم هناك تصنيف آخر أشرنا إليه فيما تقدم، ألا وهو تقسيم الفنون إلى فنون مكانية، وفنون زمانية – ولكننا حتى لو افترضنا أن هذا التقسيم سليم، فإن من المؤكد أنه تقسيم يجىء بعد حدوث العمل الفنى، فضلا عن أنه خارجى صرف، فهو لا يلقى أى ضوء على المضمون الجمالى لأى عمل فنى، هذا إلى أن التقسيم المشار إليه لا يساعد الإدراك الحسى فى شىء، لأنه لا يبين له ما الذى ينبغى له أن يبحث عنه، كما أنه لا ينبئه كيف ينبغى له أن يرى، أويسمع، أو يتذوق، وعلاوة على ذلك فإن هذا التصنيف الذى نحن بصدده ينطوى على عيب إيجابى خطير. لأنه – كما سبق لنا أن بينا فيما تقدم – ينكر الإيقاع على الأبنية المعمارية، والتماثيل، واللوحات، كما ينكر التماثل (أو التناظر) على الغناء، والشعر، والبلاغة. وهذا الإنكار إنما ينطوى بلا شك على رفض للاعتراف بأمر جوهرى هام فى الخبرة الجمالية، ألاوهو أنها بطبيعتها خبرة إدراكية حسية، وهكذا نرى أن هذا التقسيم إنما يقوم على أساس اعتبار سمات الآثار الفنية كائنات مادية خارجية.

ونحن نجد لدى أحد الكتاب الذين تعرضوا للفنون الجميلة فى إحدى « دائرة المعارف البريطانية » نموذجاً رائعاً لهذه المغالطة، بحيث قد يكون من المناسب فى هذا الصدد أن نورد نصاً مما قاله، فهذا الكاتب يحاول تسويغ قسمة الفنون إلى فنون مكانية وأخرى زمانية، فنراه يقرر فى معرض الحديث عن التمثال والبناء: « إن ما تراه العين من أية وجهة نظر، إنما تراه كله فى آن واحد أوبعبارة أخرى، إن أجزاء أى شىء نراه لا تملأ أوتشغل

زماناً ، بل مكاناً ، فهى تصلنا من نقاط عديدة فى المكان فى إدراك حسى واحد آنى ، » ثم يستطرد هذا الكاتب فيقول : « إن آثارهما (يعنى آثار المعمار والنحت) هى فى حد ذاتها صلبة ، راسخة ، دائمة » .

ولو أننا أنعمنا النظر إلى هذه الجمل القلائل ، لوجدنا أنها مليئة بألوان من الغموض أو الإبهام مما يترتب عليه الكثير من الخطأ أو سوء الفهم ، وما يستوقفنا هنا أولا وقبل كل شىء إنما هو قوله : « إن الكل يحدث فى آن واحد » . حقاً إن أى موضوع يوجد فى المكان (والموضوعات جميعاً مكانية) إنما يرسل ذبذباته جميعاً فى آن واحد ، كما أن الأجزاء المادية للموضوع إنما تشغل المكان جميعاً فى آن واحد ، ولكن هذه السمات المميزة للموضوع هى مما لا علاقة له على الإطلاق بمسألة تمييز نوع من الإدراك الحسى عن غيره من الأنواع الأخرى وآية ذلك أن شغل الحيز هو شرط عام لوجود أى شىء ، حتى لوجود شبح من الأشباح ، إذا كان ثمة شىء من هذا القبيل ، فنحن هنا بإزاء شرط سببى (أو علىّ) لامتلاك أى إحساس ، بل كل إحساس ، وبذلك يمكن القول بأن الذبذبات المنبعثة من أى موضوع هى شروط سببية (أوعلية) لكل نوع من أنواع الإدراك ، ومن ثم فإنها لا تميز نوعاً بعينه من الإدراك عن سائر ما عداه .

وعلى ذلك فإن أقصى ما يمكن أن يقال هو أن « ما يصلنا فى آن واحد » إنما هو الشروط المادية للإدراك ، لامكونات الموضوع من حيث هومدرك ، وكل استنتاج يخلص إلى هذه الحقيقة الأخيرة ،إنما يتحقق عن طريق الخلط بين ماهو « متآن »[1] وماهو « منفرد » . والواقع أنه لابد بطبيعة الحال لكل الانطباعات التى تصلنا من أى موضوع أو أى حدث من أن تجىء مندمجة

---

(١) استخدمنا كلمة « متآن » ترجمة للفظ الإنجليزى « Simultaneous » و « التآنى » هو الوجود فى زمان واحد . كما أن « المعية » هى الوجود فى مكان واحد . أما « التفرد » Singleness فهو قيام الشىء بمفرده ، أو اتصافه بالوحدانية . (المترجم)

متكاملة على صورة إدراك موحد ، وذلك لأنه إذا لم يكن الإدراك متصفاً بالتفرد (أو الوحدانية) ، سواء أكان الموضوع واحداً فى المكان أم فى الزمان ، فسنجد أنفسنا بإزاء احتمال واحد هو قيام تتابع منفصل مفكك لمجموعة من الصور العابرة أو اللقطات الآنية التى لاتكون حتى ولامجرد قطاع مستعرض لأى شىء ، والفارق بين هذا الشىء الجزئى الزئبقى الذى يسميه علماء النفس باسم «الإحساس» ، وبين «الإدراك الحسى» ، إنما هو ما يمتاز به الإدراك من «تفرد» (أو «وحدانية») ، أووحدة تكاملية ، ولاصلة على الإطلاق بين تآنى الوجود المادى والاستقبال الفسيولوجى من جهة ، وبين هذا التفرد ، أوتلك «الوحدانية» من جهة أخرى . وكما قلنا منذ حين : إنه لا سبيل إلى التوحيد بين الاثنين ، اللهم إلا إذا خلطنا بين الشروط العلية للإدراك الحسى ومضمونه الفعلى .

بيد أن الخطأ الرئيسى الجوهرى، إنما هو الخلط بين النتاج المادى من جهة ، وبين الموضوع الجمالى الذى هو الشىء المدرك من جهة أخرى ، ولو أننا نظرنا إلى أى تمثال من الناحية المادية الصرفة، لوجدنا أنه لايعدو أن يكون كتلة من الرخام ، وهو من هذه الناحية ساكن مستقر ، كما أنه — بقدر ما تسمح به عوامل الزمان المخربة — دائم باق ؛ ولكن من السخف أن نوحد بين الكتلة المادية من جهة وبين التمثال الذى هو عمل فنى من جهة أخرى ، أو بين الأصباغ اللونية الموضوعة على القماش من جهة وبين اللوحة من جهة أخرى ، وإلا ، فما القول مثلا فى تلاعب الأضواء فوق مبنى ما من المبانى ، مع ما يقترن به من تغير مستمر فى الظلال ، ودرجات الشدة ، والألوان ، والانعكاسات المتبدلة ؟ الواقع أنه لو كان البناء أو التمثال ساكناً مستقراً فى الإدراك الحسى، كما هو ساكن مستقر فى الوجود المادى ، لكان شيئاً جامداً ميتاً لا يمكن أن تتوقف العين عنده ، بل تنزلق فوقه وتنحرف عنه ، ولايمكن أن يدرك أى موضوع من الموضوعات إلا عن طريق سلسلة

تجميعية من ضروب التفاعل ، والعين — بوصفها العضو المسيطر على الموجود بأسره — تولد نشاطاً قابلا ، أو تأثيراً مرتداً ، وهذا التأثير بدوره يولد فعلا آخر من أفعال الرؤية ، يجيء مقترناً بإضافات متجانسة جديدة . وزيادة جديدة فى المعنى والقيمة ، وهكذا دواليك ، فى عملية بناء مستمرة للموضوع الجمالى . وإذا كان العمل الفنى لا ينضب أبداً ، أولا يقبل الاستنفاد نهائياً (كما يقولون) ، فذلك لأن الفعل الكلى للإدراك إنما هو عملية مستمرة هيهات أن تنتهى ، وإذن فإن « الرؤية الآنية » إنما هى تعريف ممتاز لإدراك حسى لا يكاد يتوافر فيه أى طابع جمالى ، حتى إنه لا يمكن أن يعد حتى ولا مجرد إدراك حسى عادى .

ولو أننا نظرنا إلى البنايات المعمارية ، لوجدنا أنها تقدم لنا خير نموذج — فيما يخيل إلينا — لانطباق « دليل الخلف» Reductio ad absurdum على عملية الفصل بين المكان والزمان فى الأعمال الفنية ، حقاً إنه لو أمكن أن يوجد شيء على طريقة « شغل الحيز » ، لكان هو البناء ، ولكن من المؤكد أنه لا يمكن حتى ولا لأى كوخ صغير أن يكون مادة لإدراك جمالى ، اللهم إلا إذا دخلت فيه بعض الصفات أو الكيفيات الزمانية ، وأية كاتدرائية — مهما كان من اتساعها — إنما تولد لدينا انطباعا آنياً ؛ فإنها بمجرد ما تتفاعل مع جسمنا الحى من خلال جهاز إبصارنا ، إنما تحدث لدينا انطباعاً كيفياًشاملا ؛ ولكن هذا الانطباع لا يخرج عن كونه مجرد دعامة سفلية وإطار خارجى ، تعمل فى داخله سلسلة مستمرة من ضروب التفاعل ، فتدخل عناصر جديدة تحقق الثراء وتكفل التحديد ، وليس فى وسع الناظر المتعجل الذى يرى « كنيسة القديسة صوفيا » أو« كاتدرائية روان » أن يحصل من العيان الجمالى أكثر مما يستطيع راكب الدراجة البخارية الذى يسير بسرعة ستين ميلا فى الساعة أن يراه من المنظر الطبيعى المنطلق بسرعة فيما حوله ، وإنما لابد للمرء من أن يرتاد العمل الفنى فيراه من الداخل والخارج ، ويعمد إلى القيام

بزيارات متكررة له ، حتى ينكشف له البناء بطريقة تدريجية فى أضواء متنوعة ، وتحت تأثير حالات نفسية متغيرة .

وقد يبدو أننا توقفنا طويلا بغير داع عند عبارة لا تحمل كبير أهمية ، ولكن النتائج المترتبة على الفقرة التى أوردناها تؤثر فى كل مشكلة الفن بوصفه خبرة ، والواقع أن أية خبرة آنية ، إن هى إلا ضرب من المستحيل ، بيولوجياً وسيكولوجياً ، وإنما الخبرة نتاج ، إن لم نقل: إنها نتاج ثانوى by-product ، لتفاعل مستمر تجمعى ، لذات عضوية ، مع العالم ، وليس ثمة دعامة أخرى يمكن أن تستند إليها النظرية الجمالية والنقد الفنى فى عملية بنائها (أو بنائه) ، وحينما لا يدع الفرد لهذه العملية فرصة العمل بكل انطلاق وامتلاء ، فإنه إنما يبدأ عند نقطة التوقف ، لكى يضع بدلا من تجربة العمل الفنى ، أفكاراً خاصة غير مترابطة . وإذا كان هناك نقص تشكو منه النظرية الجمالية والنقد الفنى ، فذلك ما وصفه الدكتور بارنز بكل دقة فى العبارات التالية حيث يقول: إنه « حينما تغفل العملية المستمرة الكاشفة للتفاعل التجمعى وما يترتب عليه من نتائج ، فإن الموضوع لا يرى إلا فى جانب واحد فقط من جوانب وحدته الكلية ، ومن ثم فإن باقى النظرية يصبح مجرد هواجس ذاتية ، بدلا من أن يكون تقدما أو نمواً ، وهكذا تتوقف النظرية بعد أول إدراك حسى لبعض التفاصيل الجزئية ، ويصبح باقى العملية مخيا صرفاً — أعنى مسألة ذاتية متحيزة لا تكتسب قوة دفعها إلا من الداخل فقط ، وإذن فإن ما تفتقر إليه هذه العملية إنما هو التنبيه الصادر من البيئة ، وهو وحده الذى يستطيع أن يحل محل الهواجس وأحلام اليقظة ، تفاعلا يتحقق مع الذات »[1] .

ومهما يكن من شيء ، فإن تقسيم الفنون إلى مكانية وزمانية لابد من أن يكمل بتصنيف آخر ألا وهو تقسيم الفنون إلى تمثيلية ولا تمثيلية ، وهو تقسيم

(١) من خطاب شخصى للدكتور بارنز بعث به إلى المؤلف .

جديد يدخل العمارة والموسيقى فى عداد النوع الأخير ، ولئن كان أرسطو هو أول من صاغ الرأى القائل بأن الفن تمثيلى فى صورته الكلاسيكية المعروفة ، إلا أن أرسطو — على الأقل — قد استطاع أن يتجنب ثنائية هذا التقسيم ، وقد فهم أرسطو فكرة « المحاكاة » أو « التقليد » بطريقة أكثر خصوبة وأصدق وعياً ،وآية ذلك أنه أعلن أن الموسيقى هى أكثر الفنون اتصافاً بالصبغة التمثيلية ، فى حين أننا نجد أن الكثير من الباحثين المحدثين اليوم يميلون إلى إدخال الموسيقى تماماً فى زمرة الفنون اللاتمثيلية ، ولم يكن أرسطو يعنى بذلك فكرة سخيفة كتلك التى تقول:إن الموسيقى تمثل أوتحاكى تغريد: الطيور ، وخوار البقر ، وخرير جداول الماء وإنما كان يعنى أن الموسيقى تقلد عن طريق الأصوات (أو الأنغام) التأثرات الوجدانية والانطباعات الانفعالية ، التى تتولد عن الموضوعات والمشاهد ،سواء أكانت حربية ، أم حزينة ، أم منتصرة ، أم منتشية جنسياً . . الخ. فالتمثيل هنا إنما يعنى التعبير ، وهو لهذا يستوعب كل الكيفيات والقيم التى يمكن أن تنطوى عليها أية خبرة جمالية .

ولا يمكن أن يكون المعمار فناً تمثيلياً ، لو أننا فهمنا من هذا اللفظ أنه يشير إلى تقليد الصور الطبيعية لمجرد تقليدها ، كما وقع فى ظن البعض ممن ذهبوا إلى أن الكاتدرائيات « تمثل » أو « تحاكى » الأشجار العالية الموجودة فى الغابات ، والواقع أن المعمار يفعل شيئاً أكثر من مجرد استخدام صور طبيعية ، وأقواس ، وأعمدة ، وأسطوانات ، ومستطيلات ، وأجزاء من الدوائر ، ولاغرو ، فإن المعمار إنما يعبر عن التأثير النوعى الخاص الذى تخلفه كل هذه الصور فى نفس المشاهد أو المتأمل ، وأما إذا تساءلنا ماذا عسى أن يكون البناء الذى لا يستخدم ولا يمثل الطاقات الطبيعية للجاذبية ، والضغط والدفع ، وما إلى ذلك ، ألفينا أن الرد على هذا السؤال لابد من أن يترك لأولئك الذين ينظرون إلى المعمار باعتباره فناً لا تمثيلياً . بيد أن المعمار لايقتصر

على مزج التمثيل بهذه الصفات الخاصة المميزة للمادة والطاقة ، وإنما هو يعبر أيضاً عن القيم الخالدة للحياة الإنسانية الجماعية ، وآية ذلك أنه « يمثل » الذكريات ، والآمال ، والمخاوف ، والمقاصد ، والقيم المقدسة ، التى تجيش فى صدور أولئك الذين يبنون لكى يوفروا مأوى لأسرة ، أولكى يعدوا هيكلا للآلهة ، أو لكى يشيدوا مكاناً ينفذون فيه القوانين ، أولكى يقيموا حصناً منيعاً ضد هجمات الأعداء . أما لماذا سميت هذه المبانى قصوراً، وقلاعاً وبيوتاً ، ومحاكم مدنية ، وساحات شعبية ، فهذا ما سيظل سراً لا سبيل إلى فهمه ، اللهم إلا إذا اعترفنا بأن المعمار فن يعبر إلى أعلى درجة عن الاهتمامات والقيم الإنسانية ، ولو أننا ضربنا صفحاً عن الهواجس الذاتية والشطحات المخية ، لاتضح لنا بكل بداهة أن كل بناء هام،إنما هو كنز من الذكريات التاريخية ، وسجل هائل للآمال العزيزة المدخرة للمستقبل .

وفضلا عن ذلك ، فإن فصل المعمار (والموسيقى أيضاً) عن فنون أخرى كالتصوير والنحت ، إنما يؤدى إلى خلط كبير فى فهم التطورات التاريخية للفنون ، وآية ذلك أن النحت (الذى يعترف له عادة بأنه فن تمثيلى) قد بقى قروناً عديدة جزءاً عضوياً من المعمار ، كما يشهد بذلك إفريز البانثيون ؛ والنقوش المحفورة على كاتدرائيتى لنكولن وشارتر ، ولا يمكن القول بأن الاستقلال المتزايد للنحت عن المعمار — بانتشار التماثيل فى الحدائق والميادين العامة ، ووضع التماثيل النصفية على منصات فى قاعات مزدحمة من قبل بالمعروضات — قد سار جنباً إلى جنب مع أى تقدم ملحوظ فى فن النحت ، ، ولقد كان التصوير فى البداية ملازماً لجدران الكهوف ، واستمر أمداً طويلا من الزمن مجرد وسيلة لتزيين المعابد والقصور ، سواء أكان ذلك على الجدران الداخلية أم خارجها ، وكان المقصود بالتصوير على الحائط frescoes بث روح الإيمان ، وإحياء التقوى ، وتعليم المتعبد المسائل المتعلقة بقديسى دينه ، وأبطاله ، وشهدائه . ولما أصبحت المبانى

القوطية تترك مكاناً ضئيلا من الجدار للصور الحائطية murals حل محلها الزجاج الملون ، ثم اللوحات الطولية panels — فيما بعد ، وهذه كلها لا تخرج عن كونها أجزاء من الكل المعمارى، كما كان شأن النقوش المحفورة على الهيكل والستار الزخرفى الموضوع خلف المذبح reredos . وحينما شرع النبلاء والتجار من الأمراء فى جمع اللوحات المرسومة على القماش ، أصبحت اللوحات تستخدم لتزيين الجدران ، حتى إنها كانت فى كثير من الأحيان تقطع وتسوى (أو تقص) لكى تتلاءم على الوجه الأكمل مع الغرض المقصود منها ألا وهو تزيين الحائط . أما الموسيقى فقد كانت وثيقة الصلة بالغناء كما كانت ألوانها المختلفة تكيف مع حاجات الأزمات الكبرى والأحداث الهامة من وفاة ، وزواج ، وحرب ، وعبادة ، وصوم ، وبمرور الزمن ، لم يعد التصوير والموسيقى مجرد تابعين يخدمان بعض الأغراض الخاصة كما كانا من قبل ، ولما كانت كل الفنون قد اتجهت نحو استغلال وسائطها الخاصة إلى الحد الذى يكفل لها الاستقلال ، فإن فى وسعنا أن نستند إلى هذه الواقعة لكى نثبت أنه ليس ثمة فن من الفنون يمكن أن يعد مقلداً (أو تمثيلياً) بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة ، بدلا من أن نتخذ منها ذريعة لإقامة حدود حاسمة ، أو فواصل منيعة بين الفنون .

وعلاوة على ذلك، فإنه بمجرد ما تم رسم تلك الحدود ، لم يلبث الباحثون الذين أسهموا فى تثبيت دعائمها ، أن وجدوا أنفسهم مضطرين إلى عمل استثناءات ، وإدخال صور انتقالية ، بل لقد ذهبوا إلى حد القول بوجود فنون « مختلطة » كالرقص — مثلا — الذى يعد مكانياً وزمانياً على السواء . ولكن لما كان من طبيعة أى موضوع فنى أن يكون عين ذاته ، أعنى أن يكون متفرداً موحداً ، فإن فى استطاعتنا أن نعد مفهوم الفن « المختلط » — دون أدنى خوف أو تردد — برهان خلف يكشف عن عبث كل المحاولات التى تبذل فى سبيل وضع تصنيفات حادة صارمة ، وإلا ، فماذا يكون موقف

أمثال هذه التصنيفات من النحت البارز ، مرتفعاً كان أم منخفضاً ، ومن الأشكال الرخامية المرسومة على المقابر ، سواء أكانت محفورة على أبواب خشبية ، أم مصبوبة على أبواب برونزية ؟ وما القول فى الأشكال المنحوتة أو المحفورة على تيجان الأعمدة ، و« الأفاريز » ، والطنوف ، والعروش ، والحوامل المعمارية ؟ وما هو موضع فنون صغرى كأشغال العاج ، والمرمر ، والجص ، والطين المحروق ، والفضة ، والذهب وأعمال الزخرفة الحديدية فى الحوامل واللافتات ، و« المفصلات » ، والأسوار ، والحواجز ؟ وهل تعد نفس القطعة الموسيقية لا تمثيلية حينما تؤدى فى قاعة عزف موسيقى ، وتمثيلية حينما تصبح جزءاً من حفلة دينية (أو من خدمة القداس) فى كنيسة[١] ؟

لو أننا نظرنا الآن إلى المحاولات التى بذلت فى سبيل وضع تصنيفات حاسمة وتحديدات (أو تعريفات) صارمة ، لوجدنا أنها لم تقف عند حد تقسيم الفنون ، بل لقد امتدت أيضاً إلى التأثيرات الجمالية حيث قامت محاولات لتطبيق منهج مماثل ، ومن هنا فقد بذلت جهود بارعة فى سبيل إحصاء الأنواع المختلفة من الجمال بعد أن تم تحديد « ماهية » خاصة للجمال ، فكان من ذلك أن خرجت لنا تلك القائمة التى تضم الجليل ، والغريب ، والفاجع ، والمضحك ، والشعرى . . . الخ . وليس من شك فى أن هناك وقائع يمكن أن تنطبق عليها مثل هذه الألفاظ ، كما تستخدم عادة بعض أسماء الأعلام لتمييز الأفراد المختلفين فى الأسرة الواحدة ، هذا إلى أن فى استطاعة الشخص الخبير (أو المؤهل) أن يخبرنا بالكثير من الأمور عن الجليل ، والبليغ ، والشعرى ، والفكاهى ، مما قد يكون من شأنه أن يزيد من قوة أو وضوح إدراكنا للموضوعات فى الواقع العينى (الملموس) ، وهكذا فقد يساعدنا على مشاهدة أية لوحة

---

(١) يريد ديوى من وراء كل هذه الاستفهامات المتتابعة أن يخلص إلى استحالة قيام تصنيف شامل للفنون خصوصاً وأنه من الصعب أن ندخل الفنون الصغرى فى نطاق أى تصنيف... وسنراه يحاول — فى الفقرة التالية — أن يبين لنا استحالة قيام تصنيف مماثل للمقولات الجمالية . (المترجم)

لجيورجونى Giorgione[1] أن نتملك سلفاً إحساساً محدداً بمعنى الشيء « الغنائى » lyric . كما يساعدنا فى الاستماع إلى « السيمفونية الخامسة » لبتهوفن أن ننصت إلى لحنها الأساسي ونحن مزودون بتصور واضح لحقيقة أمر القوة (ونقيضها) فى الفنون ، بيد أن النظرية الجمالية — لسوء الحظ — لم تقنع بتوضيح الصفات (أو الكيفيات) باعتبارها درجات مختلفة من الشدة داخل مجموعات فردية ، بل هى قد عمدت إلى تحويل الصفات (أوالنعوت) إلى أسماء ذوات ، ثم لم تلبث أن راحت تعزف أنغاماً يالكتيكية (جدلية) على المفاهيم الجامدة أو التصورات المحددة التى نشأت عن هذا التحويل ، ولما كانت عملية « الإحالة التصورية » الجامدة لابد من أن تجد نفسها مضطرة إلى القيام على دعامة من المبادئ والأفكار التى صيغت خارج نطاق الخبرة الجمالية المباشرة ، فليس بدعاً أن تكون كل هذه الألاعيب مجرد نماذج طيبة من قبل لما سميناه باسم « الهواجس المخية » .

أما إذا نظرنا إلى ألفاظ مثل : رائع ، وجليل ، وشعرى ، ودميم ، وفاجع ، بوصفها كلمات تميز « اتجاهات tendencies » ، وبالتالى باعتبارها ذات طابع وصفى (أو نعتى) مثل الكلمات الآتية : لطيف ،وحلو، ومقنع ، فإننا سنجد أنفسنا مضطرين إلى العودة من جديد إلى القول بأن الفن صفة تنعت النشاط ، وما يميز الفن مثله فى ذلك كمثل أى ضرب من ضروب النشاط — إنما هو التحرك فى هذا الاتجاه أو ذاك ، وقد يتسنى لنا أن نميز هذه الحركات تميزاً يسمح لعلاقتنا بالنشاط الذى نحن بصدده أن تصبح علاقة أكثر ذكاء ، ولئن كانت أية نزعة أوحركة إنما تحدث داخل حدود معينة تحدد اتجاهها ، إلا أنه ليس لنزعات الخبرة (أو اتجاهاتها) حدود ثابتة ثباتاً دقيقاً ، وكأنما هى خطوط رياضية لا عرض لها ولا سمك . والسبب

---

(١) جيورجونى (١٤٧٨ — ١٥١١) واحد من خيرة مصورى مدرسة البندقية ، وقد ولد بمدينة كاستلفرانكو Castelfranco واشتهر بلوحته الكبرى « العاصفة » ، والمتأمل للوحات هذا المصور يدرك على الفور ماتنطوى عليه من عنصر وجدانى غنائى . (المترجم)

فى ذلك أن الخبرة هى من الثراء والتعقد بحيث إنها لاتسمح بقيام مثل هذا التحديد الدقيق . أما الحدود النهائية للاتجاهات (أو النزعات) فإنها ليست خطوطاً ، بل أشرطة أو أحزمة ، كما أن الصفات التى تميزها تكوّن ما يشبه الطيف الشمسى ، فهى لا تقبل التوزع أو الانقسام فى وحدات مستقلة منفصلة .

حقاً إن فى وسع أى شخص أن يتخير فقرات معينة من كتاب أدبى لكى يقرر دون أدنى تردد أن هذه الفقرة شعرية ، وتلك نثرية ، ولكن هذا التحديد للصفات لايستلزم بالضرورة أن يكون هناك كيان مستقل يسمى « الشعر » وكيان آخر مستقل يسمى « النثر » . بل كل ما يتضمنه مثل هذا التحديد — كما سبق لنا القول — إنما هو وجود كيفية (أو صفة) مشعور بها تميز حركة ما تتجه نحو حد ما ، وتبعاً لذلك فإن هذه الصفة (أو الكيفية) إنما توجد على درجات مختلفة وبأشكال متباينة ، وقد تتبدى بعض درجاتها الدنيا فى أماكن غير منتظرة ، أومواضع لم تكن فى الحسبان ، ولعل من هذا القبيل ما أوردته الدكتورة هيلين باركهورست Dr. Helen Parkhurst نقلا عن إحدى النشرات الجوية : « ضغط منخفض يسود غرب الجبال الصخرية فى إيداهو وجنوب نهر كولومبيا حتى نفادا ، أحوال جوية ملائمة لهبوب الزوابع تستمر على طول وادى المسيسبى حتى خليج المكسيك ، وقد شوهدت أعاصير ثلجية فى شمال داكوتا ويومنج ، كما تساقط الثلج والبرد فى أدريجون ، وسجل الترمومتر درجة حرارة « صفر » فى ميسورى ، ومازالت الرياح المرتفعة تهب فى الجنوب الشرقى من جزر الهند الغربية ، وقد تم إنذار السفن المسافرة على طول شاطئ البرازيل » .

إن أحداً لم يستطع بطبيعة الحال أن يقول: إن هذه الفقرة شعرية ، ولكن التعريف المتحذلق — وحده — هو الذى يستطيع أن ينكر أن ثمة عنصراً شعرياً يكمن فى تضاعيف هذه العبارة . أما هذا العنصر الشعرى، فإنه يرجع —

فى جانب منه – إلى التنغيم الصوتى للألفاظ الجغرافية ، كما يرجع – بالأكثر – إلى « القيم المنقولة » (أو المحولة) transferred values وإلى تراكم الإشارات بشكل يخلق إحساساً باتساع رقعة الأرض اتساعاً شاسعاً ، فضلا عن ذلك الجو الروائى الذى يشيعه الحديث عن البلاد النائية الغريبة ، وفوق هذا وذاك ، تلك المسحة السحرية التى ينطوى عليها الاضطراب المنوع لقوى الطبيعة ، على نحو ما يتبدى فى الزوابع ، والأعاصير الثلجية ، والبرد ، والصقيع ، والبرد القارس والأنواء العاتية . حقاً إن القصد من كل هذه العبارة إنما هو صياغة تقرير نثرى عن الأحوال الجوية ولكن الألفاظ محملة بشحنة خاصة تدفع بها دفعاً نحو الطابع الشعرى ، ونحن نميل إلى الظن بأننا حتى لو نظرنا إلى المعادلات المؤلفة من رموز كيموية ، فسنجد أنها قد تحمل فى بعض الظروف – إذا توافرت البصيرة الثاقبة التى تمتد إلى أعماق الطبيعة – قيمة شعرية أكيدة بالنسبة إلى بعض الأشخاص وإن كان التأثير فى مثل هذه الأحوال لابد من أن يجئ محدوداً مقصوراً على بعض المعادلات الشخصية ولكن إذا كان ثمة شىء نستطيع أن نؤكد حدوثه سلفاً ، فهو ظهور خلافات شاسعة بين الخبرات ذات المواد المختلفة والاتجاهات المختلفة ، والأنواع المختلفة من النتائج ، بحيث إن البعد الذى يفصل بين هذه الأقطاب المتعارضة من الخبرات ليبدو فى النهاية كالبعد الذى يفصل الأدب النثرى الركيك عن الأدب الشعرى الجياش ، والواقع أن النزوع قد يتجه فى بعض الحالات نحو تحقيق الخبرة (أوإنجازها) من حيث هى خبرة ، وقد تكون النتيجة التى يراد بلوغها فى حالات أخرى مجرد حصيلة تستثمر فى خبرة أخرى.

ولو أننا عمدنا إلى فحص المؤلفات الأدبية التى تعرضت لموضوع الضحك والفكاهة لالتقينا – فيما أظن – بنفس هاتين الواقعتين ، فمن جهة ، نجد ملاحظات عرضية وجانبية تلقى بعض الأضواء على نزعات جزئية أو ميول خاصة ، فتجعل القارئ أشد حساسية وأقوى تميزاً فى المواقف

الواقعية (الفعلية) ، وهذه الأمثلة تسير جنباً إلى جنب مع الحالات التي يهتم فيها بمعاينة نزعة من النزعات ، أو دراسة كيفية وصفية من الكيفيات ، ولكن هناك « من جهة أخرى » جهوداً شاقة محكمة لوضع تحديد دقيق صارم توضحه مجموعة كبيرة من الحالات ، وهنا نتساءل : كيف يستطيع تصنيف للأنواع والأجناس أن يرد إلى الوحدة التصورية مجموعة متنوعة من النزعات كتلك التي تسير إليها هذه الكلمات القلائل المستخدمة عادة في حياتنا اليومية ؟ ألا وهي : مضحك ، وباعث على السخرية ، وبذئ ، ومسل ، وهزلي ومبهج ، ومجوني ، ومله . ومازح ، وسار . أوكلمات كهذه : مزاح ، وتهريج ، وهزل ، ومداعبة، وسخرية ، وهزء ؟لاشك أن في وسع المرء — إذا كان لديه قدر كاف من البراعة — أن يبدأ من تعريف ما من التعاريف، كأن يعرّف الضحك بأنه ضرب من المقاومة ، أوإحساس بالمنطق والتناسب يعمل بطريقة عكسية ، لكيلا يلبث بعد ذلك أن يجد صفة فارقة أومميزة لكل مجموعة ، ولكن ينبغي لنا أن نلاحظ في هذه الحالة أننا إنما نشهد عندئذ مجرد ألعوبة جدلية أو مباراة ديالكتيكية .

ولو أننا اقتصرنا على النظر إلى جانب واحد فقط من موضوعنا ، ألاوهو المضحك أو الضحك le rire لوجدنا أن الهزلي هو ما نضحك منه ، ولكننا أيضاً نضحك مع with « لامن at فقط »[1] ، فنحن نضحك لفرط الفرح أو الابتهاج ، أو بسبب الغبطة والسرور ، أو في حالات الأنس والمودة ، أو حين نكون بصحبة ندماء يمرحون ، ويمزحون ، أوكرد فعل ضد أي احتقار أوارتباك (أو حيرة) ، ولسنا ندري لماذا يأبى البعض إلا أن يحصر كل هذه الأنواع المختلفة من الميول في مفهوم واحد ثابت متين ؟ حقاً إن المفاهيم هي لب التفكير ، ولكن مهمتها الحقيقية أن تكون

---

(١) يعني بذلك أن الضحك لا يصدر فقط عن موضوعات خارجية نقع تحت تأثيرها ، بل هو قد يكون ظاهرة مصاحبة لحالاتنا النفسية ، كما قد يكون واقعة اجتماعية يتجلى فيها الشعور بالمشاركة والمعية . (المترجم)

مجرد أدوات نستخدمها فى الاقتراب من الأدوار المتغيرة التى تقوم بها المواد العينية ، لا أن تكون قيوداً نشد بها وثاق تلك المواد فنكتب عليها الثبات والتحجر ، ولما كانت المواد العرضية – لا التعريفات الصورية – هى التى تعمل على زيادة قوة الإدراك الحسى فى التجربة الجزئية ، فإن الملاحظات الجانبية إنما هى التى تمارس الوظيفة الحقيقية للتصور .

وأخيراً يمكننا أن نقول – فى هذا الصدد أيضاً – إن مفهوم الفئات الثابتة يسير جنباً إلى جنب مع مفهوم القواعد الثابتة ، فإذا كان هناك مثلا عدد كبير من الأنواع المنفصلة فى مضمار الأدب ، فلابد أيضاً من أن يكون ثمة مبدأ ثابت يميز كل نوع منها ، ويحدد الماهية الدفينة (أو الباطنية) التى تجعل كل صنف منها هو ما هو . وإذن فلابد من اتباع هذا المبدأ والعمل بموجبه ، وإلا كانت هناك مخالفة أو انتهاك لحرمة « الطبيعة » المميزة للفن ، وهو ما يترتب عليه بالتالى ظهور فن « ردئ » ، وبدلا من أن يكون الفنان حراً فى أن يفعل ما يستطيع فعله بالمادة (أو المواد) الموجودة بين يديه ، والوسائط الموضوعة تحت سيطرته ، فإنه يجد نفسه مضطراً – خشية التعرض لعقوبة الانتهار أو الاستهجان من جانب الناقد الفنى الذى يعرف القواعد – إلى اتباع الأوامر (أو الوصايا) النابعة من المبدأ الأصلى الأساسى ، وهكذا نراه يراعى القواعد ، بدلا من أن يراعى الموضوع نفسه . وعلى ذلك ، فإن من شأن التصنيف أن يقيم فى وجه الإدراك الحسى الكثير من الحدود ، وحينما تكون النظرية التى تكمن من ورائه ذات سلطة أو نفوذ،فإنها تقيد العمل الإبداعى ، ولا غرو فإن الأعمال الجديدة – بقدر ما تنطوى عليه من جدة – لا يمكن أن تتلاءم مع التحديدات القائمة أو التقسيمات الجاهزة من قبل ، وإن مثل هذه الأعمال فى الفنون لهو كمثل البدع الدينية (أو الهرطقات) فى علم اللاهوت ، على كل حال فإن ثمة عراقيل كافية تعترض سبيل التعبير الأصيل ، ثم تجىء القواعد التى تصاحب التصنيف فتضيف إلى جملة العوائق عائقاً آخر جديداً . والواقع أن فلسفة التصنيف الثابت المحدد بقدر ما هى

منتشرة ذائعة بين النقاد (أولئك النقاد الذين يخضعون —سواءمن حيث يدرون أو من حيث لايدرون — لموقف أو لآخر من المواقف التى صاغها الفلاسفة بطريقة أكثر تحديداً) إنما تشجع الفنانين كافة — باستثناء أولئك الذين يتمتعون بقوة وشجاعة غير عاديتين — على أن يجعلوا من التماس « الأمن أولا» مبدأهم المرشد .

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى ما تقدم ، لوجدنا أن مضمونه ليس من السلبيةبالقدرالذىقد يبدو لأول وهلة ، وآية ذلكأنهيوجه الانتباه بطريقة غير مباشرة نحو أهمية الوسائط ، وتنوعها الذىلا سبيل إلى استنفاده ، وربما كان فى استطاعتنا بكل اطمئنان أن نبدأ دراستنا للمادة المنوعة للفنون بأن نؤكد ما للواسطة من أهمية حاسمة ، أعنى أن للوسائط المختلفة قوى (أوفاعليات) مختلفة ، وأنها تتكيف مع أغراض مختلفة ، ونحن لا نصنع الجسور من المعجون المستعمل لتركيب ألواح الزجاج ، كما أننا لا نستخدم الأجسام المعتمة التى نجدها بين أيدينا لصناعة الألواح الزجاجية المستعملة فى النوافذ لتوصيل أشعة الشمس ، وهذه الحقيقة السلبية وحدها إنما تستلزم قيام تمايز بين الأعمالالفنية ، وهى تتضمن — من الناحية الإيجابية — القول بأن اللون يفعل فى الخبرة شيئاً نوعياً متمايزاً ، على حين يفعل النغم شيئاً آخر ،وأن أنغام الآلات تفعل شيئاً مختلفاً عما تفعله أنغام الصوت البشرى ، وهلم جرا . وهى تذكرنا فى الوقت نفسه بأن الحدود الصحيحة لفاعلية أية واسطةلا يمكن أن تحدد بمقتضى أية قاعدة أولية à priori ، وأن كل مجدد عظيم فى مضمار الفن،إنما،يقوض بعض الحواجز التى كان يظن من قبل أنها باطنة فى طبيعة الأشياء ، وفضلا عن ذلك ، فإننا لو اتخذنا من « الوسائط » الدعامة التى نرتكز عليها فى كل مناقشتنا ، لكان فى ذلك اعتراف بأنها تكون «متصلا» continuum أوطيفاً شمسياً spectrum ، وأنه على الرغم من أن فى وسعنا أن نميز الفنون كما نميز ما يسمونه بالألوان الأصلية (الأولية)

السبعة ، فإنه ليس ثمة محاولة من جانبنا لأن نحدد على وجه الدقة أين يبدأ الواحد وأين ينتهى ، وإنه لو تم انتزاع أى لون من سياقه الخاص — وليكن مثلا شريطاً معيناً من اللون الأحمر ، لما بقى هذا اللون هو هو بعينه كما كان من قبل .

ولو أننا نظرنا إلى الفنون من وجهة نظر الوسائط المستخدمة فى التعبير لوجدنا أنفسنا بإزاء تفرقة واسعة بين نوعين من الفنون : فنون تتخذ واسطتها من الجهاز العضوى البشرى للفنان — أعنى من مركب الجسم والنفس — وفنون أخرى تعتمد إلى حد أكبر على مواد خارجية بالنسبة إلى الجسم ، والأولى منها هى الفنون المستقلة بذاتها (التلقائية) ، أما الثانية فهى ما يسمونه بالفنون التشكيلية[1] ، فالرقص ، والغناء وسرد الحكايات (أو حبك الأقاصيص) — وهو النموذج الأصلى للفنون الأدبية فى علاقتها بالغناء — إنما هى جميعاً أمثلة للفنون المستقلة بذاتها (التلقائية) ، كما يدخل فى عداد هذه الفنون ضروب التشريط البدنى ، وأنواع الوشم المختلفة . . الخ . والتربية البدنية عند اليونان فى ساحات الألعاب ودور التمرينات الرياضية . ومن هذا القبيل أيضاً العناية بتربية الصوت ، وتجميل المظهر العام ، وتهذيب الحركات ، مما يضيف إلى الصلات الاجتماعية جمالا ورشاقة .

ولما كانت الفنون التشكيلية قد اتحدت بادئ ذى بدء مع الفنون التطبيقية ، فقد كان من الطبيعى أن ترتبط بالعمل ، وبدرجة معينة — حتى وإن كانت ضئيلة — من الضغط الخارجى ، أما الفنون التلقائية الذاتية — على العكس — فقد كانت فنوناً تصاحب أوقات الفراغ مصاحبة حرة مطلقة ، ومن هنا فقد وقف المفكرون اليونانيون على هذه الفنون منزلة أرفع من منزلة تلك الفنون التى تخضع استعمال البدن للتعامل مع المواد الخارجية عن طريق وساطة بعض الأدوات ، وقد اعتبر أرسطو كلا من المثال والمهندس المعمارى —

(١) لقد كان سنتيانا — فى كتابه « العقل فى الفن » أول من أوضح — فيما أظن — أهمية هذه التفرقة .

حتى ولو كان هو مبدع البارثنون نفسه — مجرد « صانع » ماهر ، لا «فنانا » بالمعنى الراقى لهذه الكلمة . وأما الذوق الحديث فإنه يميل إلى الإعلاء من شأن الفنون الجميلة التى تعيد تشكيل المادة ، حيث إن نتاج مثل هذه الفنون ليس زائلا عابراً ، بل باقياً دائماً . فضلا عن أنها تروق لدائرة واسعة من الجماهير ، بما فى ذلك الأجيال المقبلة التى لم تر النور بعد ، على العكس من فنون أخرى كالغناء والرقص وسرد الأقاصيص ، فإن هذه جميعاً وقف على جمهور مباشر من النظارة أو المستمعين .

بيد أن كل هذه الترتيبات الطبقية التى تعلى وتخفض،إنما هى فى خاتمة المطاف تنظيمات سخيفة لا محل لها على الإطلاق ، والواقع أن لكل واسطة فاعليتها الخاصة وقيمتها الذاتية ، وكل ما يمكننا أن نقوله هو أن منتجات الفنون التطبيقية تكتسب صبغة جمالية بقدر ما تشتمل فى ذاتها على شىء من تلقائية الفنون الذاتية ، ولو أننا استثنينا حالة العمل المؤدى عن طريق الآلات ، مع وجود شخص يشرف على العمل ويديره آلياً ، لكان فى وسعنا أن نقرر أن حركات الجسم الفردى تتدخل فى كل عمليات إعادة تشكيل المواد ، وحينما تتلقى هذه الحركات التى تتعامل مع المواد الخارجية الفيزيائية دفعة عضوية تنبعث من أعماق فن ذاتى ، فهنالك لابد لها من أن تكتسب صبغة جمالية . والظاهر أنه لابد من أن يدخل جانب من إيقاع التعبير الطبيعى الحيوى ، جانب يبدو كما لو كان ضرباً من الرقص والتمثيل الصامت ، فى كل من الحفر ، والتصوير ، وعمل التماثيل ، وتصميم المبانى ، وكتابة االقصص ، ونحن نلتقى هنا بسبب آخر يسوغ إخضاع الصنعة (أو التكنيك) للصورة .

ولكن حتى حينما نكون بإزاء مثل هذه التفرقة العريضة بين الفنون ، فإننا لا نجد أنفسنا هنا بإزاء فئات منفصلة ، بل بإزاء طيف شمسى (أى بإزاء تدرج) متماسك ، وماكان فى وسع القول المنغم أن يمضى فى تطوره بعيداً ، متجها نحو الموسيقى ، لو لم يلق ضرباً من العون من جانب القصبة ،

والوتر ، والطبلة[1] . ولم تكن هذه المعاونة مجرد مساعدة خارجية ، وإلا لما كان فى وسعها أن تعدل من مادة الغناء نفسه . وحسبنا أن ننظر إلى تاريخ « الصور » الموسيقية ، لكى نتحقق من أنه — فى جانب منه — عبارة عن تاريخ اختراع الآلات (الموسيقية) وممارسة العزف عليها **instrumentation** والدليل على أن الآلات الموسيقية ليست مجرد « أدوات ناقلة » (أوحوامل) — مثلها كمثل الأسطوانة المسجلة — وإنما هى جميعاً وسائط ، أن آلة كالبيان (البيانو) هى التى عملت على تحديد السلم الموسيقى المستخدم الآن بصفة عامة ، وكذلك لقد عملت الطباعة على تعديل مادة الأدب تعديلا عميقاً ، بالغ الأثر ، كما يظهر من تغييرها لنفس الألفـــاظ التى تكون واسطة الأدب عن طريق استخدامها للإشارات الفردية ، وإن هذا التغيير ليتضح — فى جانبه السيئ — بانتشار الميل إلى استخدام لفظ « أدبى » على سبيل الاستخفاف أو التحقير ، ولم تكن اللغة المنطوقة فى يوم ما من الأيام لغه « أدبية » إلى أن ظهرت الطباعة وعم استخدام طريقة المطالعة أو القراءة ، — ولكننا — من جهة أخرى — حتى لو سلمنا بأنه ليس ثمة عمل فنى واحد من الأعمال الأدبية يمكن أن يفوق — مثلا — ملحمة « الإلياذة » (وإن كان هذا العمل نفسه بلاشك وليد تنظيم لمواد كانت سابقاً مهوشة مشتتة ، تنظيم أوجبته ضرورة الكتابة والنشر الواسع) ، إلا أننا لانستطيع أن ننكر أن الطباعة قد عملت على تحقيق انتشار هائل (أو امتداد ضخم) ليس فقط فى الحجم أوالمقدار ، بل فى التنوع الكيفى والدقة الوصفية ، فضلا عن أنها قد أوجدت بالضرورة منظمة لم يكن لها وجود من قبل .

بيد أننا لا نريد أن نسترسل فى شرح هذه المسألة ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أن هذه التفرقة الواسعة نفسها بين فنون تلقائية وفنون تشكيلية ، إنما

---

(١) يعنى بذلك أن القول المنغم لم يتحول إلى موسيقى ، إلا تحت تأثير بعض الأدوات أو الآلات ، مثل الأوتار ، والقصبات ، والطبول ؛ فإنها هى التى ساعدت على ظهور الموسيقى . (المترجم)

تضعنا وجهاً لوجه أمام أشكال متوسطة ، ومراحل انتقالية ، وتأثيرات متبادلة ، بدلا من أن تقدم « خانات » مستقلة داخل خزانة لحفظ الأشياء المتنوعة . وبيت القصيد هنا أن نلاحظ دائماً أن من شأن أى عمل فنى أن يستغل واسطته الخاصة إلى أقصى حد ، على أن نتذكر فى الوقت نفسه أن المادة لاتصبح واسطة ، اللهم إلا إذا استخدمت كأداة أووسيلة للتعبير ، والواقع أن مواد الطبيعة والمشاركة البشرية هى من التنوع بحيث إنها لتكاد تبدو لا متناهية ، وحينما يتهيأ لأية مادة من المواد أن تجد واسطة تعبر عن قيمتها فى التجربة — أعنى قيمتها الخيالية والانفعالية — فإنها لاتلبث أن تصبح مادة لعمل فنى ، وتبعاً لذلك فإن الفن يعمل جاهداً دائماً فى سبيل تحويل المواد التى هى بطبيعتها متلعثمة أوخرساء فى الخبرة العادية ، إلى وسائط بليغة فصيحة اللسان ، فإذا استرجعنا فى أذهاننا ما قلناه من قبل عن الفن من أنه يشير إلى كيفية تصف الفعل وتميز فى الوقت ذاته الأشياء التى تفعل ، كان فى وسعنا أن نقول : إن كل عمل فنى جديد أصيل هو نفسه — إلى حدما — مولد لفن جديد .

وإذن فقد يكون فى وسعنا أن نقرر وجود مغالطتين أساسيتين فى التفسير ترتبطان بالموضوع الذى نحن بصدده ؛ أما المغالطة الأولى فهى تلك التى تستبقى الفنون فى حالة انفصال تام ، وأما الثانية فهى تلك التى تعمد إلى إدماج الفنون المختلفة جميعاً فى فن واحد ، وخير مثال لهذا النوع الأخير من المغالطة ذلك التأويل الذى طالما قدمه النقاد لعبارة باتر Pater المشهورة التى يقول فيها : « إن الفنون تنزع باستمرار نحو الوصول إلى مستوى الموسيقى » . خصوصاً وأن هؤلاء النقاد قد قنعوا بترديد هذا الاقتباس المبتذل ، والواقع أننا هنا بإزاء تأويلات لباتر ، لا بإزاء المعنى الحقيقى الذى كان يقصده هو ، فإننا لو عدنا إلى النص الكامل لعبارته ، لوجدنا أنه لم يكن يعنى مطلقاً أن من شأن كل فن أن يتطور إلى الحد الذى يستطيع معه أن يحدث نفس

التأثير الذى تحدثه الموسيقى، وكل ما ذهب إليه هذا المؤلف هو أن الموسيقى « تحقق على أكمل وجه ذلك المثل الأعلى الفنى لاتحاد الصورة والمادة اتحاداً تاما » ؛ وهذا الاتحاد فى نظره إنما هو « المستوى » (أو) « الدرجة » التى تنزع نحوها سائر الفنون الأخرى ، وسواء أكان باتر على صواب أم على خطأ فى قوله بأن الموسيقى تحقق على أكمل وجه مثل هذا الاندماج التام للمادة والصورة ، فإن من الواجب على أية حال ألا ننسب إليه الفكرة الأخرى التى لم يقل بها ، ولاغرو ، فإن هذه الفكرة — بغض النظر عن أى اعتبار آخر — إنما هى فكرة واضحة البطلان ، هذا إلى أن التصوير والموسيقى نفسها — منذ ذلك الحين — قد سارا فى اتجاه « البناء المعمارى» architectonic وابتعدا عن « الصبغة الموسيقية » بمعناها المحدود ، كما أن الشعر أيضاً قد ساير التصوير إلى حد ملحوظ فى اتخاذ هذا المسلك الجديد . وعلى كل حال ، فإنه لمن الجدير بالملاحظة فى هذا الصدد أن باتر نفسه كان يقول:إن من شأن كل فن أن يتجه نحو التشبه بأحوال فن آخر من الفنون ، بدليل أن الموسيقى تنطوى على أشكال ، و« منحنيات وصور هندسية ، وبناء هندسى » .

وقصارى القول أننا أحرص ما نكون على أن نبين كيف أن كلمات كهذه : شعرى ، معمارى ، درامى ، نحتى ، تصويرى ، أدبى (بالمعنى الذى تنطوى عليه هذه الكلمة حين تشير إلى الصبغة الفنية التى يولدها الأدب) ، إنما تشير إلى ميول (أو اتجاهات) تتوافر إلى حد ما فى كل فن من الفنون نظراً لأنها تصف (أو تميز) أية خبرة مكتملة كائنة ما كانت ، ولكن هذا لا يمنعنا من أن نقرر أن لكل فن واسطته الخاصة التى تتكيف على أحسن وجه مع عملية إبراز (أوتأكيد) واحد من هذه الميول أو الاتجاهات الخاصة . أما حين يصبح التأثير الخاص والمناسب لواسطة ما من الوسائط ظاهراً أكثر من اللازم فى طريقة استخدام واسطة أخرى ، فلابد من أن

يكون هناك عندئذ نقص أوعيب جمالى ، وإذن ، فإن من الضرورى للقارئ — حين يرانا نستخدم فيما يلى أسماء الفنون بوصفها أسماء ذوات — أن يتنبه دائماً إلى أننا لا نعنى بها سوى سلسلة من الموضوعات التى تعبر عن كيفية معينة بطريقة تأكيدية ، دون أن يحتكر أحدها حق التعبير عن تلك الكيفية .

فإذا ما نظرنا الآن إلى فن العمارة ، وجدنا أن السمة الأساسية التى تميزه بطريقة تأكيدية بارزة ، هى أنه يتخذ وسائطه من المواد الخام (نسبياً) الموجودة فى الطبيعة ، والأشكال الرئيسية للطاقة الطبيعية ، وتتوقف تأثيرات فن العمارة على الخصائص المميزة لتلك المواد نفسها بصورة غالبة أوطابع ظاهر ، حقاً إن جميع الفنون التشكيلية تحور المواد الطبيعية وأشكال الطاقة بغية خدمة بعض الرغبات البشرية ، وليس ثمة فارق مميز يفصل العمارة عن باقى الفنون الأخرى بالنظر إلى هذه الواقعة العامة ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن ما يميز العمارة عما عداها من الفنون ،إنما هو المدى الواسع والطابع المباشر اللذان يظهران بشكل واضح فى استخدامهما لتلك القوى الطبيعية ، وحسبنا أن نقارن المبانى بالمنتجات الفنية الأخرى ، حتى نتبين بشكل يروعنا ويستثير دهشتنا كيف أن فن العمارة يستخدم لأغراضه الخاصة سلسلة واسعة غير محدودة من المواد : كالخشب ، والحجارة ، والصلب ، والملاط ، والطين الخزفى (المحروق) ، والزجاج ، والقش ، بالقياس إلى المواد المحدودة (نسبياً) التى تستخدمها فنون كالتصوير ، والنحت ، والشعر ، ولكن من المهم أيضاً أن نلاحظ فى هذا الصدد أن فن العمارة يستخدم تلك المواد — إن صح هذا التعبير — فى صورتها النقية ، فهو يستخدم المواد ، لا فى نطاق واسع فحسب ، بل أيضاً بطريقة مباشرة ، وليس معنى هذا أن الصلب وقوالب الطوب هى مما تزودنا به الطبيعة مباشرة ، وإنما معناه أن هذه المواد أقرب إلى الطبيعة من الأصباغ اللونية والآلات الموسيقية ، وإذا كان ثمة شك قد يحيط بهذه الحقيقة ، فمن المؤكد أنه ليس

هناك أدنى شك حول استخدامه لطاقات الطبيعة ، وليس هناك أية منتجات فنية أخرى تتمثل فيها مظاهر الضغط ، والتوتر ، والدفع ، والدفع المضاد والجاذبية ، والضوء، والتماسك ، والاتساق ، على مستوى يسمح لنا بأن نقارنها بالمنتجات المعمارية ، هذا فضلا عن أن المعمار يستخدم تلك القوى بطريقة أشد اتصافاً بالطابع المباشر ، وأقل التجاء إلى الوساطة أو الإبدال مما فى أى فن آخر ، فالمعمار إنما يعبر عن التركيب البنائى للطبيعة ذاتها، فضلا عما له من صلة وثيقة لا مندوحة عنها بفن الهندسة .

ولهذا السبب فإن المبانى — بين سائر الموضوعات الفنية الأخرى — أقربها جميعاً إلى التعبير عن ثبات الوجود ودوامه ، ومثل المبانى من الجبال كمثل الموسيقى من البحر . ولما كان المعمار يملك بطبيعته قدرة هائلة على البقاء ، فإنه يسجل ويخلد — أكثر من أى فن آخر — تلك السمات النوعية المميزة لحياتنا الإنسانية المشتركة ، وثمة باحثون قد وقعوا تحت تأثير بعض الآراء النظرية المسبقة ، فذهبوا إلى أن القيم البشرية التى يعبر عنها المعمار هى مما لا يكاد يمت بأدنى صلة إلى الاعتبارات الجمالية ، وكأنما هى مجرد إذعان لا مفر منه لاعتبارات المنفعة ، ولكن ليس ثمة ما يوجب أن تكون المبانى سيئة من الناحية الجمالية لمجرد أنها تعبر عن عظمة (أو أبهة) القوة ، وجلال الحكم ، والمحبة الرقيقة للعلاقات العائلية ، وازدحام المرور فى المدن ، وعبادة المؤمنين...الخ. حقاً إن هذه الغايات لتدخل بطريقة عضوية فى صميم تركيب المبانى ، بحيث إننا لنجد أنفسنا هنا بإزاء حقيقة بينة لا تحتمل أدنى مناقشة ، كذلك لا نزاع فى أنه كثيراً ما يحدث فى مضمار الإنتاج المعمارى ضرب من الانحلال ، نتيجة لخضوع الفن لبعض المنافع الخاصة خضوعاً مهنياً ، مما قد يكون وبالا على الفن نفسه ، ولكن السبب فى ذلك إنما هو انحطاط الغاية (أودناءة الغرض)، أوهوعدم استخدام المواد على النحو الذى يسمح لها بأن تعبر بطريقة متزنة عن التكيف مع كل من الظروف الطبيعية والظروف البشرية على حد سواء .

أما الاستبعاد التام لفكرة « الاستعمال » أو « المنفعة » البشرية (على نحو ما فعل شوبنهور) فهو دليل على قصر كلمة « المنفعة » أو « الاستعمال » على بعض الأغراض الضيقة ، فضلا عن أنه يستند إلى تجاهل لحقيقة هامة » ألا وهى أن الفن الجميل هو دائماً ثمرة لتفاعل يتم فى التجربة بين الموجودات البشرية وبيئتها ، والمعمار إنما هو مثال ملحوظ للتبادل الذى يتحقق بين نتائج هذا التفاعل ، فمن جهة يلاحظ أن المواد تلقى من التحول ما يجعل منها وسائط لخدمة أغراض بشرية كالدفاع ، والمأوى ، والعبادة ، ولكن من جهة أخرى يلاحظ أن الحياة البشرية نفسها لا تلبث أن تصبح مختلفة عما كانت عليه من قبل ، وهو اختلاف يتخذ أساليب تمتد إلى ما وراء كل ما كان يستهدفه أولئك الذين شيدوا تلك الأبنية ، وتعلو على كل ما كان فى وسعهم أن يتنبأوا به ، والواقع أن عملية « إعادة تشكيل » الخبرة التالية ، عن طريق الأعمال المعمارية ، تتخذ فى هذه الحالة طابعاً مباشراً شاملا قد لا نكاد نجد له نظيراً فى أى فن آخر ، اللهم إلا فى الأدب . وآية ذلك أن الأعمال المعمارية لا تؤثر فى المستقبل فحسب ، بل هى تسجل الماضى وتنقله أيضاً ؛ فالمعابد ، والمعاهد ، والقصور ، والبيوت ، مثلها كمثل الأنقاض أو الخرائب الأثرية ، إنما تنبئنا بما كان يجيش فى صدور الناس من آمال ، وماكانوا يجاهدون فى سبيل تحقيقه ، واستطاعوا تحقيقه بالفعل ، وماعانوه أو كابدوه من متاعب وآلام ، والظاهر أن رغبة الإنسان فى الاستمرار على قيد البقاء من خلال أفعاله — وهى تلك الرغبة التى عملت على تشييد الأهرام — إنما تتوافر بصورة أقل ضخامة فى كل عمل معمارى ، وليست هذه الصفة وقفاً على الأبنية : فإن ثمة عنصراً « معمارياً » يميز كل عمل فنى يتجلى فيه — على نطاق واسع — التكيف الانسجامى المتبادل بين قوى الطبيعة الدائمة ، وحاجات الإنسان ومقاصده ، ولاسبيل إلى فصل معنى « البنية » أو « التركيب » structure عن معنى « البناء » أو « المعمار » ، فضلا عن أن ثمة « عنصراً معمارياً » فى أى عمل فنى ، سواء أكان موسيقياً ،

أم أدبياً ، أم تصويرياً ، أم معمارياً (بالمعنى النوعى لهذه الكلمة) ، بشرط أن تتجلى فيه الخصائص البنائية (أو التركيبية) بكل قوة . ولكن « البنية » لا تكون جمالية ، اللهم إلا إذا استحالت إلى شيء أكثر من مجرد ظاهرة مادية (فيزيائية) أورياضية ؛ وذلك لأنه لابد لها فى هذه الحالة من أن تستخدم بمساعدة القيم الإنسانية ، وتعضيدها واستمرارها عبر الزمان ، وحسبنا أن ننظر إلى ظاهرة تلاؤم بعض النباتات المتسلقة مع بعض المبانى ، لكى نتحقق من أن ثمة وحدة باطنية تجمع بين التأثير المعمارى من جهة ، والطبيعة من جهة أخرى ، وهى تلك الوحدة التى نلمحها — على نطاق أوسع — فى ضرورة توافر انسجام طبيعى بين الأبنية والبيئة المحيطة بها ، حتى يكون تأثيرها الجمالى كاملا غير منقوص ، ولكن هذا الاتحاد الحيوى اللاشعورى لابد من أن يسير جنباً إلى جنب مع اندماج مماثل للقيم البشرية فى التأثير الحسى التام للبناء (على نحو ما نستشعره فى صميم الخبرة) ، ولو أننا نظرنا — مثلا — إلى دمامة معظم مبانى المصانع أو إلى قبح صورة أبنية المصارف العادية ، لوجدنا أن هذه الظاهرة ترجع من الناحية المادية التكنيكية إلى بعض عيوب بنائية ، ولكنها تعكس أيضاً تشويهاً أوتحريفاً للقيم الإنسانية ؛ وهو تحريف نجده مندمجاً فى صميم خبرتنا المتعلقة بتلك الأبنية . وليس فى مقدور أية مهارة صناعية أن تخلع على أمثال هذه المبانى تلك الصبغة الجمالية التى كانت تتسم بها المعابد قديماً ، وإنما لابد من أن يحدث أولا تحول إنسانى حقيقى ، حتى يتسنى لتلك الأبنية أن تعبر بطريقة تلقائية عن ضرب من الانسجام بين الرغبات والحاجات ، وهو ذلك الانسجام الذى لاوجود له فى الوقت الحاضر .

أما إذا انتقلنا الآن إلى النحت ، فسنجد أنه — كما سبق لنا أن لاحظنا من قبل — وثيقة الصلة بالمعمار ، ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن ثمة موضعاً للشك فيما إذا كان من الممكن للعمل المنحوت — لو فصل تماماً عن العمل المعمارى —

من أن يبلغ أية درجة من درجات السمو الجمالى ، وإنه لمن الصعوبة بمكان ألا يستشعر الإنسان شيئاً من التنافر ، أوعدم التناسب ، فى التمثال المنفرد المعزول الذى يقوم وحده فى وسط ميدان عمومى أوحديقة عامة . ولهذا فإن من المؤكد أن التماثيل تكون أنجح وأوفق حينما تجىء ضخمة هائلة ، أوحينما تنطوى على شىء يقربها من السياق المعمارى ، حتى ولو كان هذا الشىء مجرد مقعد واسع ممتد ، وقد يشتمل العمل المنحوت على عدد ما ، أوعدد كبير ، من الأشكال المختلفة ، كما هو الحال فى تماثيل إلجين : Elgin الرخامية(١) . ولكننا لو تصورنا كل تلك الأشكال التى أريد لها أن تمثل فعلا واحداً ، وقد انفصلت بعضها عن بعض انفصالا مادياً ، لكنا كمن يستجمع صورة تستثير الابتسام ، ومع ذلك ، فإن ثمة فروقاً تميز التأثير النحتى عن التأثير المعمارى.

والواقع أن ما يحرص النحت على تأكيده (أو إبرازه) إنما هو الجانب التسجيلى أوالأثرى من المعمار ، فما يختص به النحت — إن صح هذا التعبير — إنما هو « العنصر التذكارى» ، وبينما الأبنية تندرج فى الحياة المباشرة وتساعد على تحقق الأشكال بصورة مباشرة ، نجد أن التماثيل والنصب التذكارية لا تقوم بهذه المهمة إلا عن طريق تذكيرنا بآيات البطولة والولاء ؛ والمكاسب الكبرى التى تحققت فى الماضى ، ولو أننا نظرنا إلى عمود الحرانيت ، والهرم ، والمسلة ، لوجدنا أنها جميعاً آثار نحتية وهى شواهد على الماضى ، ولكن لا على الامتثال أو الخضوع لتقلبات الزمن أوصروف الدهر ، بل على المقدرة (الفائقة) على البقاء أو الدوام ، والارتفاع فوق مستوى الزمان ، وهى المظاهر النبيلة أو المؤثرة لذلك الخلود الذى يتمتع به البشر الفانون .

أما الفارق الثانى « الذى يميز النحت عن المعمار» فهو يمثل اختلافاً أكثر خطورة وأشد حسما . حقاً إن كلا من النحت والمعمار لابد من أن ينطوى على

(١) إلجين : دبلوماسى إنجليزى انتزع من أكروبول أثينا تلك المجموعة الرخامية الجميلة من تماثيل البارثنون Parthénon فأصبحت تلك المجموعة تعرف باسمه . (١٧٦٦ – ١٨٤١) (المترجم)

وحدة ، ولابد من أن يعبر عنها ، ولكن وحدة « الكل » المعمارى هى وحدة تجمع أوتلاق لحشد كبير من العناصر ، فى حين أن وحدة النحت هى أكثر تفرداً وتحدداً ؛ نظراً لأن المكان نفسه على الأقل هو الذى يضطرنا إلى أن نكون كذلك ، والنحت الزنجى — وحده — هو الذى حاول ، عن طريق التضحية بشتى القيم المترابطة ترابطاً مباشراً ، أن يقدم فى نطاق ضيق طابع التخطيط (أو التصميم) المتضمن فى أى بناء ناجح ؛ محققاً إياه عن طريق إيقاع الخطوط ، والكتل ، والأشكال ، ولكن حتى هذا النحت الزنجى قد وجد نفسه مضطراً إلى مراعاة مبدأ التفرد (أو الوحدانية) بدليل أنه كان يبنى تخطيطه أوتكوينه العام من أجزاء الجسم البشرى المترابطة : كالرأس والذراعين ؛ والساقين ، والجذع.

والواقع أن « وحدانية » المادة والغرض (مع العلم بأن أى بناء خاص حتى ولو كان معبداً إنما يخدم مجموعة معقدة من الأهداف) هى التى تلزم النحت بأن يحصر نفسه فى التعبير عن المواد المنطوية على وحدة خاصة بها ، وحدة ذات دلالة تدرك بطريقة سريعة مباشرة ، ونحن نلاحظ أن الأشياء الحية وحدها هى التى تستوفى هذا الشرط ، كالحيوانات والإنسان ، أو كالأزهار والثمار والكروم وبعض الأشكال الأخرى من النباتات . حينما تكون ملتصقة التصاقاً مباشراً بالمبانى . ولما كان المعمار يعبر عن الحياة الجماعية للإنسان ، فليس بدعاً أن نجد الرجل الناسك المتعبد — أو النفس المتوحدة المنعزلة — يلتمس لنفسه كهفاً أو مغارة ، بدلا من أن يهتم بتشييد مسكن أو مبنى ، أما النحت فإنه يعبر عن الحياة فى أشكالها الفردية ، والتأثيرات الانفعالية المقابلة لهذين الفنين تطابق هذا المبدأ نفسه ، حقاً إنه كثيراً ما يقال عن المعمار : إنه « موسيقى متجمدة » ، ولكن هذا القول — من الناحية الانفعالية — لا يصدق إلا على بنائه الدينامى ، فى حين هو لايصدق مطلقاً على تأثير مادته ، ويمكن القول بصفة عامة : إن التأثير الانفعالى للمعمار يتوقف

على المسائل البشرية ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأغراض الإنسانية التى يشارك فيها البناء ، حقاً إن المعبد اليونانى لهو من البعد عنا بحيث إننا لم نستطع أن ندرك منه فى صميم خبرتنا أكثر من تأثيرات ذلك الاتزان الرائع الذى وسم بطابعه القوى الطبيعية ، ولكن من المستحيل علينا — حينما ندخل إحدى كاتدرائيات العصور الوسطى — ألا نستشعر كجزء لا يتجزأ من صميم كيانها تلك الأغراض التى شيدت من أجلها تاريخياً ، بل إن الرجل الغربى ليستشعر شيئاً من هذا القبيل حينما تطأ قدماه معبداً من معابد البوذيين ، وحينما نتحدث عن التأثيرات المماثلة التى تخلفها فى نفوسنا الخبرة المتعلقة بالمنازل أو المبانى العامة ، فإننا لن تستطيع أن نقول: إنها « مستعارة » ، نظراً لأن القيم هى من التداخل أوالاندماج بحيث قد يتعذر علينا أن نستخدم مثل هذا اللفظ ، ولكن القيم الجمالية فى المعمار إنما تتوقف بصفة خاصة على استدماج (أو استيعاب) تلك المعانى المستمدة من الحياة البشرية الجماعية .

ولو أنعمنا النظر إلى الانفعالات التى يستثيرها فينا فن النحت ، لوجدنا أنها بالضرورة انفعالات ترتبط بموضوعات محددة قابلة للدوام — اللهم إلا حين يستخدم النحت لأغراض توضيحية وهو استخدام يتلاءم فى أصله مع طبيعة الواسطة ، وعلى حين أن الموسيقى والشعر الغنائى هما بطبيعتهما ملائمان للتعبير عن الخفقات والأزمات (مثلهما كمثل المناسبات التى تعمل على ظهورهما) ، نجد أن النحت — مثله فى ذلك كمثل المعمار — لا يكاد يتسم بأى طابع « عرضى » ، ومن هنا فإن العواطف التى تنصب على موضوعات غامضة ، أو عابرة ، أو مترددة ، أو ملتبسة ، هى مما لا يتناسب مع طبيعة الواسطة المستخدمة فى النحت ، ولئن كان النحت يقترب من المعمار من هذا الوجه ، إلا أنه يختلف عنه — كما سبق لنا القول — اختلاف « الفردى » عن « الجماعى » ، وما يقال عادة عن الفن ، بوصفه اتحاداً للكلى والفردى ، إنما يصدق بصفة خاصة على النحت ، لدرجة أن الفكرة القائلة بأن هذا

الاتحاد يمدنا بصبغة عامة تنطبق على كل الأعمال الفنية إنما هى – على الأرجح – فكرة قد صدرت عن النحت اليونانى . وحسبنا أن ننظر إلى تمثال « موسى » لميكائيل أنجيلو ، حتى نرى إلى أى حد يتسم هذا العمل بالصبغة الفردية ، ولكن إذا كان هذا التمثال لا ينطوى على أية مسحة « عرضية » (أوعارضة)،فإنه لا يتصف أيضاً بأى طابع « نوعى» ، وذلك لأن « الكلى » إنما يختلف اختلافاً شاسعاً عن « العام » . حقاً إن موقف الشكل المنحوت باندفاعه القوى نحو الأمام ، مع انحصاره ، أو انحباس حركته فى الوقت نفسه إنما يعبر عن موقف القائد الذى يلمح من بعيد آفاق الأرض الموعودة ، وإن كان يعلم تمام العلم أن قدميه لن تطآها يوماً ، ولكن هذا التمثال ينقل إلينا – فى صورة قيمة وإحساس فرديين إلى أعلى درجة – معنى التفاوت الأبدى (أو التنافر الخالد) بين الطموح أو النزوع من جهة ، والكسب أو التحقيق من جهة أخرى .

وإن النحت لينقل إلينا الإحساس بالحركة ، مزوداً بطاقة رقيقة غير عادية ، كما تشهد بذلك الأشكال الراقصة اليونانية ، وتمثال « النصر المجنح » ، ولكنها حركة موقوفة قد اتخذت طابع اتزان فريد مستديم – كما خلدها كيتس فى قصائده المشهورة – لا صورة تقلبات حركية كتلك التى تعبر عنها الموسيقى بوصفها واسطة لا نظير لها ، والإحساس بالزمان هو جزء لا يتجزأ من طبيعة التأثير النحتى ، فلا جرم ألا يكون فى وسعه التنازل عنه بحكم ما له من حق خاص أو حق شكلى ، ويمكن القول بصفة عامة: إن الانفعالات التى تتلاءم معها الواسطة النحتية على أحسن وجه هى الاكتمال ، والجاذبية (أو الثقل) ، والسكون (أو الراحة) والاتزان ، والسلم . وإن النحت اليونانى ليدين بالجانب الكبير من تأثيره لقدرته على التعبير عن الشكل الإنسانى بصورة مثالية ، لدرجة أن تأثيره فى النحت الذى جاء بعده لم يكن تأثيراً موفقاً تماماً ، نظراً لأنه قد أثقل كاهل التماثيل

والأشكال النصفية فى أوربا — إلى عهد قريب جداً — بالميل إلى التعبير عن الصور المثالية . والملاحظ أن هذا الميل ، إذا لم تتهيأ له الأيدى الماهرة التى تعمل فى ظروف مواتية (كما كانت الحال فى بلاد اليونان) ، فإنه سرعان ما يجنح نحو التأنق ، والابتذال ، والتعبير عن إشباع الرغبات . ولاشك أن تصوير الشكل الإنسانى فى لباس الآلهة والأبطال من أنصاف الآلهة،إنما هو مهمة شاقة لا ينبغى الاستخفاف بها .

والطفل نفسه سرعان ما يدرك أن العالم لايصبح مرئياً إلا من خلال النور ، وهو يتعلم هذه الحقيقة بمجرد ما يربط بين اختفاء المناظر الماثلة أمامه ، وبين عملية إغلاقه لعينيه . ولئن كانت هذه الحقيقة قد تبدو مجرد تحصيل حاصل ، إلا أنها مع ذلك — إذا فهمت بكل ما تشتمل عليه من قوة — قد تنبئنا عن التأثير العجيب للون بوصفه واسطة للتصوير ، على نحو أفضل مما قد تنبئنا به مجلدات ضخمة تفيض بالإسهاب اللفظى ، والحق أن التصوير إنما يعبر عن الطبيعة والمشاهد الإنسانية بوصفها منظراً. والمناظر إنما توجد بسبب تفاعل المخلوق الحى — مركزاً فى عينيه — مع الضوء النقى والمنعكس والمنكسر على شكل ألوان . والعنصر التصويرى (بهذا المعنى) متوافر فى أعمال الكثير من الفنون ، فحركات الأضواء والظلال — مثلا — تمثل عاملا حيوياً هاماً فى المعمار ، فضلا عن توافرها فى كل نحت لم يبق مستعبداً للنماذج اليونانية تمام الاستعباد ، وإذا كان اليونانيون قد حرصوا على تلوين تماثيلهم فربما كان ذلك على سبيل التعويض ، كذلك قد يصل كل من النثر والدراما فى كثير من الأحيان إلى مستوى التصوير الرائع ، كما قد ينجح الشعر أحياناً فى بلوغ درجة أصيلة من المقدرة الوصفية (أو التصويرية) ، حينما يوصل إلينا المشهد المرئى للأشياء . ولكن العنصر « التصويرى » فى كل هذه الفنون إنما هو عنصر ضعيف ثانوى ، وكل محاولة يراد بها جعله أولياً — كما هو الشأن فى النزعة « الارتسامية » المتطرفة — imagism هى بلا شك جهد قد يفيد منه الشعراء لأنه يعلمهم شيئاً



تماثيل زنجية

جديداً ، ولكنها فى الوقت نفسه تحميل للواسطة فوق ماتحتمل ، وبالتالى فإنها لا يمكن أن تدوم إلا بوصفها مجرد مبالغة أوتأكيد ، لاباعتبارها قيمة غالبة مسيطرة ، ولهذه الحقيقة وجه آخر يكملها ، ألا وهو أن اللوحات حينما تمضى إلى ما وراء المشهد والمنظر ، لكى تروى قصة من القصص ، فإنها تستحيل عندئذ إلى فن « أدبى » .

ولما كانت اللوحات إنما تنصب على العالم بطريقة مباشرة من حيث هو « منظر » ، أعنى أنها تنصب على عالم مرئى رؤية مباشرة ، فإن من المستحيل بالنسبة إلى فن التصوير — أكثر مما هو مستحيل بالنسبة إلى أى فن آخر — أن يتعرض لمناقشة آثاره أو منتجاته فى غياب موضوعاته . وإن اللوحات لتستطيع أن تعبر عن أى موضوع أو أى موقف يقبل العرض أو التمثيل بوصفه مشهداً ، فهى تستطيع أن تعبر عن معنى الأحداث حينما يكون من شأن هذه الأحداث أن تمدنا بمشهد يتم فيه استجماع الماضى وتبيان المستقبل ، بشرط أن يكون المشهد بسيطاً ومتماسكاً (أو متسقاً) بما فيه الكفاية . أما حينما يكون الأمر على خلاف ذلك — كما هى الحال فى لوحات آبى Abbey المعروضة بالمكتبة العامة بمدينة بوسطن — فإن اللوحة تستحيل بالضرورة إلى وثيقة ، وحينما نقول: إن فى استطاعة اللوحة أن تضع بين أيدينا موضوعات ومواقف ، فإن هذا القول (مع ذلك) لهو بعيد كل البعد عن أن يصور لنا مدى قوتها ، لدرجة أنه قد يكون قولا خاطئاً مضللا ، اللهم إلا إذا أشرنا أيضاً إلى القدرة التى لا تبارى للألوان على أن تنقل عبر العين هذه الكيفيات التى تتميز بها الموضوعات ، وتلك المظاهر التى يتسنى عن طريقها لطبيعة الموضوعات وتكوينها أن تتثبت فى صميم الإدراك الحسى : كسيولة الماء ، وصلابة الصخور ، وضعف الأشجار وقوة مقاومتها (فى وقت واحد) وتوزع السحب . . إلى آخر تلك المظاهر المنوعة التى نستمتع عن طريقها بالطبيعة ، من حيث هى منظر وتعبير .

ولما كان مجال التصوير واسع المدى ، فإن كل محاولة لترتيب درجات المواد التي يستخدمها ، لن يكون من شأنها سوى أن تورطنا فى عمليات تصنيف لا نهاية لها ، وحسبنا أن نعرف أن مظاهر (أوجوانب) المشهد الطبيعى هى مما لا سبيل إلى استيعابه ، وأن كل حركة جديدة ذات دلالة فى التصوير هى اكتشاف واستغلال لبعض إمكانيات الرؤية التى لم تكن قد ظهرت من قبل ، كما كانت الحال مثلا بالنسبة إلى المصورين الهولنديين حينما أدركوا الصبغة الباطنية الدفينة لجو المنزل الداخلى ، على نحو ما تتبدى صورته فى تخطيط الأثاث والمنظورات ، أوكما فعل روسو دوانييه Rousseau Douanier[1] حينما استخرج الإيقاع المكانى من المشاهد البسيطة الساذجة والمشاهد الأجنبية الغريبة exotic على السواء ، أوكما فعل سيزان حينما استطاع أن يرى من جديد أحجام القوى الطبيعية فى علاقاتها الدينامية ، وثبات الوحدات الكلية المركبة من تكيفات الأجزاء المتغيرة بعضها مع بعض .

وإن الأذن والعين لتكمل إحداهما الأخرى ، فالعين تقدم المشهد الذى تتوالى فيه الأشياء ، وتسقط فوقه التغيرات ، تاركة إياه مجرد مشهد حتى فى معمعة الجلبة والضوضاء ، وأما الأذن فإنها تسلم بالصورة الخلفية التى يزودنا بها الفعل التآزرى للبصر واللمس ، لكى تجعلنا نلمس بأيدينا التغيرات من حيث هى تغيرات ، والواقع أن الأصوات هى دائماً بمثابة تأثيرات : تأثيرات تصارع القوى الطبيعية وتصادمها وتعارضها ، فهى تعبر عن تلك القوى بإظهارنا على ما تفعله كل قوة منها حين تتلاقى مع غيرها ، وكيف يغير بعضها بعضاً ، وكيف تغير الأشياء التى هى المسرح الدائم لضروب صراعها المستمر .. وماذا عسى أن يكون هدير المياه ، وخرير جداول

---

(١) روسو دوانييه : مصور فرنسى مشهور ولد بمدينة لافال عام ١٨٤٤ ، واشتغل موظفا بالجمارك ولذلك سمى باسم dovanier . وقد رسم كثيراً من اللوحات الغريبة التى تمثل مناظر أجنبية ، ومن أشهرها لوحة « الحلم » ولوحة « مروضة الثعابين » وقد توفى عام ١٩١٠ . (المترجم) .

الماء ، وصرير الرياح وصفيرها ، وصريف (تزييق) الأبواب ، وحفيف أوراق الشجر ، وهفهفة الأغصان وطقطقتها ، وصوت اصطدام الأشياء الساقطة ، ونشيج الكآبة ، وصيحات النصر .. ماذا عسى أن يكون كل هذا ، وغيره من الأصوات والصيحات (أو الأجراس) ، إن لم يكن مجرد تجل مباشر للتغيرات التى (يجلبها) صراع القوى ؟ . إن كل حركة تطرأ على الطبيعة لابد من أن تتم بوساطة بعض الذبذبات ، ولكن أية ذبذبة متعادلة غير منقطعة لا يمكن أن تحدث أى صوت ، بل لابد فى هذه الحالة من أن يكون ثمة توقف ، واصطدام ومقاومة .

وإذن فإن الموسيقى — باعتبار أن الصوت هو واسطتها الخاصة — إنما تعبر بالضرورة (على نحو مركز) عن الصدمات والتغـيرات (أو التقلبات) وضروب الصراع والحل ، مما يعد بمثابة التغيرات الدرامية التى تتحقق فوق « أرضية » أكثر ثباتاً ، ألا وهى أرضية الطبيعة والحياة البشرية ، وللتوتر والصراع تجميعاتهما الخاصة للطاقة وانطلاقاتهما أو تفريغاتهما للطاقة ، وهجماتهما وتحصيناتهما ، وحروبهما القوية ومقابلاتهما السلمية ، ومقاوماتهما وحلولها ، وهذا كله هو بمثابة الخيوط التى تحوك منها الموسيقى نسيجها . فالموسيقى والنحت هما على طرفى نقيض ؛ لأنه بينما أن النحت يعبر عن الدوام ، والثبات ، والكلية ، نجد أن الموسيقى تعبر عن الاضطراب ، والاستثارة ، والحركة ، والمظاهر الجزئية والعرضية للموجودات ، وكل هذه المظاهر المتغيرة إنما هى متأصلة فى الطبيعة ، متمثلة فى الخبرة ، مثلها كمثل المظاهر البنائية الثابتة للخبرة سواء بسواء . ولو لم يكن هناك سوى الصورة الخلفية الثابتة (أو الأرضية المستقرة الدائمة) ، لما كان ثمة غير الرتابة والموت ، ولو لم يكن هناك سوى التغير والحركة ، لما كان ثمة غير العماء والخليط (أو الفوضى) ، ولما كان فى الإمكان أن نتميز هذا العماء بوصفه مضطرباً أو باعثاً على الاضطراب ، حقاً إن بنيـة

الأشياء قد تلين وتتبدل ، ولكنها لا تفعل ذلك إلا فى إيقاعات تتحقق عبر قرون طويلة ، وأما الأشياء التى تقرع الأذن ، فهى ظواهر فجائية ، مباغتة ، سريعة التغير .

إن ارتباطات الأنسجة المخية بالأذن لتكون وحدها جانباً من المخ أكبر من كل ما تكونه ارتباطات أى حس آخر ، وحسبنا أن نرتد إلى حياة الحيوان والإنسان المتوحش ، لكى نتحقق من أهمية هذه الحقيقة ، وقد يكون من تحصيل الحاصل أن نقول: إن المشهد المرئى لابد من أن يكون واضحاً ، فإن فكرة الوضوح أوالجلاء إنما تعنى أن الشيء قابل للرؤية ، أو أنه — كما نقول عادة — بين « واضح المعالم » ، ولا يمكن أن تكون الأشياء الماثلة فى « العراء » هى فى حد ذاتها مزعجة أو مقلقة ، فإن الشيء القائم فى العراء « عار » مكشوف ،ومعنى هذا أن الشيء الواضح المكشوف إنما يحمل معانى الضمان والثقة ، وبالتالى فإنه يوفر الشروط الملائمة لتكوين الخطط وتنفيذها ، وإذا كانت العين هى الحس الخاص بالأبعاد أو المسافات ، فما ذلك لمجرد أن الضوء يرد إلينا من بعيد ، بل لأننا نستطيع عن طريق البصر أن نتصل بما هو بعيد عنا ، وبذلك نحتاط ونتنبه إلى ما سوف يحدث ، والبصر إنما يقدم لنا المشهد الممتد المترامى الأطراف ، ذلك المشهد الذى يتخذ التغير مكانه فيه أو فوقه ، كما سبق لنا القول ، والحيوان — فى لحظة الإدراك البصرى — إنما يكون منتبهاً حذراً ، ولكنه يكون أيضاً مستعداً متأهباً ، ولايكون الشيء المرئى مصدراً لاضطراب عميق أوانزعاج شديد ، اللهم إلا فى حالة الفزع أو« الذعر » الذى يستولى على الإنسان بلا سبب معقول .

وأما المادة التى تربطنا بها الأذن — من خلال الصوت — فهى على النقيض تماماً من كل هذا ، حقاً إن الأصوات ترد إلينا من خارج الجسم ، ولكن الصوت نفسه قريب ، دفين (أو باطن فينا) ؛ لأنه بمثابة تنبيه للجهاز العضوى ، بحيث إننا لنشعر بصدمة الذبذبات الصوتية فى كل موضع من

مواضع جسمنا بأكمله ، والصوت إنما يحفز مباشرة على التغير (المباشر) نظراً لأنه هو نفسه ينبئ بحدوث تغير. فوقع الأقدام ، وانكسار أحد الأغصان، وحفيف الشجيرات ، قد تعنى هجوماً ، إن لم يكن موتاً ، يتهدد الحيوان من جانب حيوان آخر أو إنسان . وليس أدل على أهمية هذه الأصوات من تلك العناية ، أو ذلك الحذر الذى يصطنعه الحيوان والرجل البدائى ، حتى لا يحدث أى صوت حينما يتحرك . والواقع أن الصوت إنما ينقل إلينا أنباء ما يتوعدنا أو يتهددنا ، كما أنه يحمل إلينا أصداء ما هو جار على قدم وساق . كتنبيه أو إيذان بما يحتمل حدوثه فى المستقبل القريب ، ولهذا فإن الصوت مشحون — أكثر من البصر — بالإحساس بالعواقب ، نظراً لأن هناك هالة من اللاتحدد والارتياب تحيط دائماً بكل ما يوشك على الوقوع ، أو ما هو فى حكم المستقبل القريب ، وتلك ظروف ملائمة بطبيعتها للاستثارة الانفعالية العنيفة . والبصر يستثير الانفعال على صورة اهتمام ، كما أن التشوف أو حب الاستطلاع يدفع إلى المزيد من البحث أو التحقيق ، ولكنه إنما يجذب أو يستميل ، أو هو يقيم ضرباً من التوازن بين الفعل الارتدادى الانسحابى ، والفعل الاكتشافى التقدمى . أما الأصوات فهى — وحدها — التى تجعلنا نظفر أو نثب فى مقاعدنا !

ويمكن القول بصفة عامة : إن من شأن ما هو مرئى أن يستثير الانفعال بطريقة غير مباشرة ، عبر عملية التأويل وما يصاحبها من أفكار ، وأما الصوت فإنه يستثير بطريقة مباشرة ، بوصفه تهيجاً أو اضطراباً يعتور الجهاز العضوى نفسه ، وكثيراً ما يوضع السمع والبصر جنباً إلى جنب باعتبارهما حاستين راقيتين (تتسمان بصبغة عقلية) ، ولكن الواقع أنه على الرغم من اتساع المجال العقلى للسمع ، فإن هذا المجال مكتسب ، وأما — فى حد ذاتها — فإن الأذن حس انفعالى ، ومعنى هذا أن ما يتصف به السمع من اتساع وعمق عقليين ، إنما يرجع إلى اتصاله الوثيق بالكلام أو القول ، فهاتان

الخاصيتان ، إنما هما كسب ثانوى ، أو – إن صح هذا التعبير – تحصيل اصطناعى ، يرتد إلى قيام اللغة والوسائل المتعارف عليها للتفاهم أو الاتصال ، أما البصر ، فإنه يتلقى الاتساع المباشر لمعناه من ارتباطه بحواس أخرى ، وفى مقدمتها اللمس بصفة خاصة ، وهذا الفارق يعمل عمله فى الاتجاهين معاً ، فما يصدق على السمع فى المجال العقلى يصدق أيضاً على الرؤية فى المجال الانفعالى ، وآية ذلك أن فى استطاعة كل من المعمار ، والنحت ، والتصوير ، أن يستثيرنا انفعالياً استثارة عميقة . وحينما نجد أنفسنا بإزاء « بيت مزرعة » متقن الصنع ، نلتقى به فى حالة نفسية معينة ، فقد يختنق منا الحلق وتدمع منا الأعين ، كما لو كنا بإزاء أبيات مؤثرة من الشعر . ولكن هذا التأثير إنما إنما هو وليد روح معينة وجو خاص ، يرجعان إلى الارتباط بالحياة البشرية . أما إذا تركنا جانباً هذا التأثير الانفعالى للعلاقات الصورية ، فإننا نلاحظ أن الفنون التجسيمية (أو التشكيلية) تستثير الانفعال من خلال ما تعبر عنه ، وعلى العكس من ذلك نجد أن الصوت يتمتع بقدرة على التعبير الانفعالى المباشر ، فالصوت هو فى حد ذاته مهدد ، أو منتحب ، أو مهدئ ، أو مقبض ، أو قاس ، أو رقيق ، أو منوم ، بمقتضى ما ينطوى عليه من كيفية خاصـة .

ونظراً لهذا الطابع المباشر المميز للتأثير الانفعالى ، فقد اعتبرت الموسيقى أدنى الفنون وأرقاها فى وقت واحد ، وهنا خيل إلى البعض أن الارتباطات العضوية المباشرة للموسيقى ، وما يقترن بها من أصداء طبيعية ، إنما هى الدليل الساطع على صلتها الوثيقة بحياة الحيوانات ، وأصحاب هذا الرأى يقررون أيضاً أن بعض الأشخاص من ذوى الذكاء المنخفض (أو تحت العادى) قد نجحوا فى تأدية مقطوعات موسيقية على درجة ملحوظة من التعقد ، هذا إلى أن استساغة الموسيقى – أو بعض مراتب الإنتاج الموسيقى – أوسع انتشاراً ، وأكثر استقلالا عن أى تهذيب خاص (أو أية تربية معينة)

من أى فن آخر من الفنون . وحسب المرء أن يلاحظ بعض المتحمسين للموسيقى من المنتسبين إلى طبقة خاصة وهم يستمعون إلى إحدى المعزوفات الموسيقية ، لكى يتحقق أنهم إنما يستمتعون بضرب من الإباحية الانفعالية ، أو الانطلاق التحررى من ضروب الكف العادية ، وكأنما هم قد نفذوا إلى مملكة جديدة أطلق فيها العنان لضروب الاستثارة أو التهييج دون ما قيد أو شرط . هذا وقد لاحظ « هافلوك اليس » أن البعض قد يلتجئ إلى طائفة من المعزوفات الموسيقية من أجل الحصول على ضروب من النشوة الجنسية ، ولكننا نجد من جهة أخرى أن هناك أنماطاً من الموسيقى — وهى تلك التى يقدرها العارفون حق قدرها — تستلزم من أجل إدراكها وتذوقها تمريناً أوتدريباً خاصاً ، فضلا عن أن المتحمسين لها يكونون شيعة خاصة ، بحيث إن فنهم ليبدو من أشد الفنون سرية وخفاء .

ولما كان للسمع علاقات عديدة بسائر أجزاء الجهاز العضوى ، فليس بدعاً أن يكون للصوت من الانعكاسات والأصداء أكثر من أى حس آخر ، ومن المحتمل جداً أن تكون الأسباب العضوية التى تجعل من بعض الناس أشخاصاً « غير موسيقيين » راجعة إلى انقطاع تلك الارتباطات ، لا إلى عيوب باطنـــة فى الجهاز السمعى نفسه ، وما قيل بصفة عامة فيما تقدم عن قدرة أى فن على تناول أية مادة طبيعية غفل ، وتحويلها — بفعل عمليتى الانتقاء (الاختيار) والتنظيم — إلى واسطة قوية مركزة لبناء خبرة ما من الخبرات ، إنما يصدق بصفة خاصة على الموسيقى ، وهكذا يتحرر الصوت — عن طريق استخدامه للآلات — من التحديد الذى كان قد اكتسبه من خلال ارتباطه بالقول (أو الكلام) . وعندئذ لايلبث أن يرتد إلى كيفيته الانفعالية الأولية ، لكى يكتسب طابع « العمومية » ، والانفصال عن الموضوعات والأحداث الخاصة ، وفى الوقت نفسه ، يجىء تنظيم الصوت الذى يتم عن طريق حشد من الوسائل الموضوعة تحت إمرة الفنانين — وهى الوسائل

التى تمثل سلسلة تكنيكية ممتدة قد تكون أوسع مما يتوافر فى أى فن آخر ما خلا المعمار — نقول: إن هذه الوسائل تجىء فتجرد الصوت من نزوعه المباشر العادى نحو استثارة فعل صريح جزئى ، ومن هنا فإن الاستجابات سرعان ما تصبح باطنية ضمنية ، وبذلك تزيد من ثراء مضمون الإدراك ، بدلا من أن تتوزع (أو تتشتت) على شكل تفريغ (أو انطلاق) صريح ، ولعل هذا ما عناه شوبنهور حينما قال : « إننا نحن أنفسنا الذين نتعذب حينما تخفق الأوتار» .

وإنها لخاصية مميزة للموسيقى — إن لم نقل إنها سر مجدها — أنها تستطيع أن تتناول كيفية حاسة من الحواس التى تعد أكثر الأعضاء الجسمية اتصافاً بالصبغة العملية المباشرة القوية (ما دامت تحفز بكل شدة إلى الفعل الاندفاعى) ، فتحول هذه المادة — عن طريق استخدامها للعلاقات الصورية — إلى فن هو أبعد ما يكون عن المشاغل العملية ، حقاً إنها ستبقى القدرة الأصلية للصوت على الإشارة إلى تصادم القوى المهاجمة والمقاومة ، وشتى المظاهر المصاحبة للحركة الانفعالية ، ولكنها تقحم عليه — عن طريق استخدامها للهارمونيا (الانسجام) وملوديا النغم (أى التلحين الإيقاعى) — مركبات منوعة (تنويعاً لا يصدق) ، من التساؤل ، والحيرة ، والترقب ، بحيث إن كل نغمة لتبدو منظمة بالإشارة إلى الأنغام الأخرى ، كما أن كل واحدة منها لتجىء بمثابة استجاع لما تقدم ، واستباق (أوتوقع) لما سوف يحدث .

أما الأدب فإنه — على عكس جميع الفنون المذكورة آنفاً — ينطوى على سمة خاصة فريدة فى نوعها ؛ ذلك أن الأصوات التى يتخذ منها واسطة — سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أم على نحو ما يرمز إليها فى الطباعة — ليست هى الأصوات باعتبارها كذلك ، كما هى الحال فى الموسيقى ، بل هى أصوات قد أخضعت لفن تحويرى قبل أن يتصدى لها الأدب ، والواقع أن الألفاظ قد وجدت قبل أن يتم تكوين فن الحروف والكلمات من الأصوات

الخام عن طريق فن الاتصال ، وقد يكون من العبث هنا أن نحاول حصر الأهداف التى كان القول (أوالكلام) فى خدمتها قبل ظهور فن الأدب من حيث هو كذلك ، ولكن حسبنا أن نشير إلى بعض أغراض كالأمر ، والقيادة ، والإرشاد ، والنصح ، والتعليم ، والتحذير .. الخ . والكلمات الوحيدة التى استبقت طابعها الأصلى بوصفها أصواتاً،إنما هى علامات التعجب وحروف النداء أو الندبة ، وهكذا وجد فن الأدب نفسه مضطراً إلى أن يعمل تحت وطأة حمل مثقل ، مادامت مواده محملة بالمعانى التى امتصتها منذ عهد بعيد الأجل ، ومن هنا فإن لمواد الأدب قوة عقلية تفوق مادة أى فن آخر ، وإن كانت فى الوقت نفسه تضارع قدرة المعمار على تمثيل قيم الحياة الاجتماعية .

وليس فى الآداب – كما فى الفنون الأخرى – تلك الثغرة التى تفصل المادة الغفل عن المادة المستخدمة كواسطة ، ولم تكن إحدى شخصيات موليير تعرف أنها كانت تتكلم بالنثر طوال حياتها ، وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الناس بصفة عامة ، فإنهم لا يعلمون أنهم ماداموا منهمكين فى اتصال كلامى مع الآخرين ، فإنهم بذلك إنما يمارسون فناً من الفنون ، ولاشك أن من بين الأسباب التى تجعل من الصعوبة بمكان أن نقيم حداً فاصلا بين النثر والشعر ، أن مادة كل منهما قد خضعت من قبل للتأثير التحويرى للفن ، وحينما يستخدم لفظ « أدبى » على سبيل الذم أو التحقير ، فإنه إنما يعنى عندئذ أننا بإزاء فن شكلى (أوصورى) متطرف قد انصرف أكثر من اللازم عن لغة (أواصطلاح) الفن السابق الذى استمد منه مقومات وجوده ، وكل الفنون « الجميلة » – إذا أريد لها ألا تستحيل إلى مجرد فنون مصفاة خالصة refined – هى فى حاجة إلى أن تجدد بين الحين والآخر عن طريق الاحتكاك الوثيق بمواد خارجة عن نطاق التقليد الجمالى . ولكن الأدب بصفة خاصة هو أحوج الفنون جميعاً إلى الإنعاش المستمر عن طريق الرجوع

إلى هذا المصدر ، نظراً لأن المواد الموجودة تحت تصرفه هى منذ البداية مواد بليغة محملة بالمعانى ، عامرة بالصور ، عامة الاستساغة ، ولكنها مع ذلك أكثر ما تكون خضوعاً للتقليد (أوالعرف) والأساليب المتحجرة .

وما يكون ماهية اللغة إنما هو استمرار المعنى والقيمة ؛ وذلك لأن اللغة تساند حضارة مستمرة (أو ثقافة متصلة) ، ولهذا السبب فإن الألفاظ لتكاد تحمل شحنة لا متناهية من الأنغام الزائدة والأصداء المرجعة ، وآية ذلك أنها تنطوى على « قيم محولة » لانفعالات اختبرها المرء إبان الطفولة ،ولكنه لا يملك استرجاعها شعورياً ، والكلام – أو القول – إنما هو بالفعل لغة المولد أولسان الوطن الأصلى ، وليس أدل على ذلك من أنه يتخذ دائماً طابع المزاج الخاص والأساليب المستعملة فى النظر إلى الحياة وتأويلها ، مما يميز الثقافة الخاصة بإحدى الجماعات المستمرة . ولما كان الهدف الذى يرمى إليه العلم هو أن ينطق بلسان أو أن يتكلم لغة قد استبعدت منها تماماً كل تلك السمات ، فإن الكتابة العلمية وحدها هى التى تقبل الترجمة تماماً ، وكلنا جميعاً إنما نشارك إلى حد ما فى الميزة التى يتمتع بها الشعراء الذين « ينطقون باللسان الذى نطق به شكسبير ، ويعتنقون الإيمان والأخلاق اللذين اعتنقهما من قبل ملتون » .

وليس هذا الاستمرار (أوالاتصال) وقفاً على الآداب فى صورتها المكتوبة أو المطبوعة ، بل إن الجدة حين تروى الأقاصيص المأثورة (« يحكى أن » أو « كان هناك فى سالف العصر والأوان ») لأطفالها الصغار الجالسين على ركبتها ، فإنها إنما توصل إليهم الماضى وتلونه ، وهى بذلك تعد بعض المواد للأدب ، فضلا عن أنها قد تكون هى نفسها فنانة . والواقع أن قدرة الأصوات على استبقاء ونقل القيم المتضمنة فى خبرات الماضى المتنوعة ، وعلى تعقب أو متابعة الظلال المتغيرة أو الفروق الطفيفة التى تطرأ على الوجدان والفكر ، إنما تضفى على تأليفاتها وتعديلاتها القدرة على خلق خبرة جديدة ،

خبرة كثيراً ما تكون موضوعاً لإحساس أعمق أو شعور أقوى من أية خبرة أخرى قد ترد إلينا من قبل الأشياء ذاتها ، ولو لم تكن الأشياء قد استوعبت (أو امتصت) فى ذاتها تلك المعانى التى عمل على تطويرها فن الاتصال (أو التفاهم) ، لبقى احتكاكنا بالأشياء مجرد اصطدام لا يكاد يعدو المستوى المادى الطبيعى المحض . ومعنى هذا أن الإدراك الحاد الواضح لمعانى الأحداث والمواقف فى هذا الكون لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال واسطة هى منذ البداية مفعمة بالمعانى أومحملة بالدلالات ، ولو أننا نظرنا إلى سائر الأعمال المعمارية ، والتصويرية ، والنحتية ، لوجدنا أنها محاطة ومملوءة (أومثراة) دائماً — لاشعورياً — بالقيم الصادرة عن القول (أو الكلام) ، ومن المستحيل — بالنظر إلى طبيعة تكويننا العضوى — أن نستبعد مثل هذا التأثير.

ولئن كان من غير الممكن أن نحدد على وجه الدقة أى فارق يفصل بين النثر والشعر ، إلا أن ثمة هوة تفصل « النثرى » عن « الشعرى » ، من حيث هما حدان نهائيان متطرفان لبعض الميول أو النزعات القائمة فى التجربة ، وآية ذلك أن الواحد منهما يدرك قدرة الكلمات على التعبير عما فى السموات والأرض وتحت البحار ، عن طريق التوسع أوالامتداد — extension — فى حين يستعين الآخر بطريقة التعمق أو التركيز intension ،ومن هنا فإن العمل « النثرى » هو مسألة وصف وسرد ، أومسألة تفاصيل مجمعة وعلاقات منظمة ، وهو يمتد ويتسع باستمرار ، مثله كمثل قائمة أووثيقة قانونية ، أما العمل « الشعرى » فإنه يعكس الآية تماماً ، لأنه يكثف ويختصر ، فكأنما هو يمط الكلمات مطاً تكاد معه تكون قابلة للانفجار. والقصيدة إنما تعرض موادها بصورة تجعل منها عالماً قائماً بذاته ، ولكن هذا العالم — حتى حين يكون بمثابة كل مصغر — لا يمكن أن يعد صورة جنينية غير تامة التكوين ، فضلا عن أنه لم يتولد عن جهد برهانى أو مناقشة عقلية ، وهناك عنصر « حصر ذاتى » أو « تحديد ذاتى » فى كل قصيدة. وهذا الاكتفاء الذاتى

هو السبب – بالإضافة إلى انسجام الأصوات وإيقاعها – فى أن الشعر هو من أكثر الفنون جاذبية (أو مغناطيسية) بعد الموسيقى .

ولكل كلمة – فى الشعر – صبغة خيالية ، مثلها فى ذلك كمثل الكلمة فى النثر ، قبل أن تبلى الكلمات وتنحل ، تحت تأثير التداول والاحتكاك ، لفرط ما استخدمت فى التعامل كقطع أو أدوات للتبادل . والواقع أن اللفظ – حين لا يكون مجرد لفظ انفعالى محض – إنما يشير إلى شيء غائب يقوم مقامه . أما حينما تكون الأشياء حاضرة ، فإنه حسبنا أن نتجاهلها ، أو أن نستخدمها ونشير إليها . ومن المحتمل ألا تكون الألفاظ الانفعالية استثناءات (لهذه القاعدة) ، فإن الانفعال الذى تفتح أمامه منفذاً ، قد يكون هو تلك المجموعة الطيعة المرنة من الموضوعات الغائبة التى هى من التكتل بحيث إنها لابد من أن تكون قد فقدت فرديتها ، وأما القوة التخيلية التى يتصف بها الأدب فهى عبارة عن تأكيد أو تقوية للوظيفة المثالية التى تقوم بها الألفاظ فى الكلام العادى ، وحينما نكون بصدد مشهد نعبر عنه بالألفاظ ، فإن أشد ضروب التعبير (أو التمثيل) واقعية ، لن تضع بين أيدينا مع ذلك سوى أشياء هى – بالقياس إلى الاتصال أو الاحتكاك المباشر – مجرد إمكانيات . وكل فكرة إنما تشير بطبيعتها إلى « إمكانية » ، لا إلى شيء « واقعى » حاضر بالفعل . حقاً إن المعنى الذى تحمله قد يكون واقعياً ماثلا فى زمان ما ومكان ما ، ولكن هذا المعنى – على نحو ماهو قائم فى الفكر – إنما هو مجرد « إمكانية » بالقياس إلى تلك الخبرة ، ومن ثم فهو « مثالى » بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . ونحن نقول : « بالمعنى الدقيق » ، لأن كلمة « مثالى » تستعمل كذلك للإشارة إلى « الوهمى » و « الخيالى » (أو اليوتوبى) ، أى للإشارة إلى إمكانية هى فى الواقع مستحيلة .

وحينما يكون « المثالى » حاضراً بالفعل أمامنا ، فإن حضوره لابد من أن يتم أو يتحقق من خلال واسطة الحس ، والظاهر أن الواسطة والمعنى

ـ فى الشعر ـ ممتزجان بمقتضى انسجام مقدر ، ألا وهو الانسجام الكامن فى « موسيقى » الألفاظ وتنغيمها الصوتى . حقاً إنه ليس فى الشعر « موسيقى » بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، مادام « مقام الصوت » منعدماً ، ولكن هناك بالتأكيد عنصراً « موسيقياً » ، مادامت الكلمات نفسها قد تكون فظة خشنة أو جليلة مهيبة ، سريعة خفيفة أو بطيئة متثاقلة ، جادة رزينة ، أو رومانتيكية خيالية ، متأملة متأنية أو هوائية طائشة ، وذلك وفقاً لما تحمله من معنى . وقد يكون من نافلة القول أن نفيض فى الحديث عن هذا الموضوع بعد ماكتبه لاسل آبركرومبي فى كتابه « نظرية الشعر» عن أصوات الكلمات . ولكن حسبنا أن نوجه الأنظار بصفة خاصة إلى البرهنة التى ساقها هذا الكاتب للتدليل على أن « تنافر الأصوات » cacophony هو عامل أصيل لا يقل أهمية عن « تناغم الأصوات » euphony ، ونحن نظن أننا قد لا نجانب الصواب إذا فسرنا قوة هذا العامل على أنها دليل على ضرورة موازنة عنصر السيولة بالعناصر (أو العوامل) البنائية التى هى فى حد ذاتها فظة غليظة ، وإلا لأصبحت هذه السيولة فى خاتمة المطاف ظاهرة سهلة معسولة(١) .

وثمة نقاد يعتقدون أن الموسيقى تفوق الشعر فى مقدرتها على نقل الإحساس بالحياة والمراحل المختلفة للحياة ، على نحو ما نريدها على أن تكون . ولكننا مع ذلك نميل إلى الظن بأن الموسيقى هى ـ بحكم طبيعة الواسطة التى تستخدمها ـ « عضوية » بأعنف معانى هذه الكلمة ، ولسنا نعنى بالعنف هنا أن الموسيقى تحمل طابعاً « حيوانيا » ، بل نحن نعنى به أنها تحمل طابعاً « غفلا» (بالمعنى الذى يقال به عن بعض الوقائع الخام إنها وقائع غفل(٢)) ، ألا وهو

---

(١) يعنى بذلك أنه لو لم يكن فى الموسيقى سوى عنصر « السيولة » (أو « السهولة ») لانتهى بها الأمر فى خاتمة المطاف إلى أن تصبح عذبة أوحلوة أكثر من اللازم (Sugary) . وتبعا لذلك فإنه لابد من توافر « الصبغةالبنائية » إلى جانب « السيولة » . (المترجم)

(٢) يستعمل ديوى هنا كلمة brutal للإشارة إلى أن الموسيقى عضوية إلى أعنف درجة brutally . ثم يعقب على ذلك بقوله: إنه لا يستخدم هذه الصفة بمعنى beastly، بل المعنى الذى نقول به عن بعض الوقائع: إنها وقائع غفل brute facts (المترجم)

ذلك الطابع الذى لاسبيل إلى إنكاره أو التهرب منه ، نظراً لأنه قائم بمقتضى ضرورة لا مفر منها ، ولسنا نظن أن فى هذا الرأى ما قد يسىء إلى الموسيقى أو ينتقص من قدرها ، والحق أن قيمة الموسيقى إنما تنحصر على وجه التحديد فى أنها تستطيع أن تتناول مواد ذات طابع عضوى أكيد ، أوعناصر هى فى الظاهر جامحة لا تذلل ، لكى تخلق منها لحناً (ملوديا) وتوافقاً (هارمونيا) . أما إذا نظرنا إلى اللوحات ، فسنجد أنها حين تخضع للكيفيات المثالية ، لابد بالضرورة من أن تصبح ضعيفة ، نتيجة لإغراقها أو تماديها فى الصبغة الشعرية . واللوحات فى مثل هـــذه الحالة إنما تتجاوز الحدود النهائية التى لابد لها من أن تقف عندها بحيث إننا لو فحصناها فحصاً نقدياً دقيقاً ، لوجدنا أن ما ينقصها إنما هو الإحساس بالواسطة ، ألا وهو « الصبغة اللونية » . أما فى الملحمة ، والقصيدة الغنائية ، والدراما — سواء أكانت ملهاة أم مأساة — فإن « المثالية » فى تعارضها مع « الواقعية » إنما تلعب دوراً أساسياً جوهرياً ، وما يمكن أن يكون أو ماكان يمكن أن يكون ، إنما يقف دائماً فى تعارض مع ما هو كائن أوما قد كان ، بطريقة لا تستطيع إلا الكلمات (والكلمات وحدها) أن تنقلها إلينا . وإذا كانت الحيوانات كائنات واقعية بكل دقة وصرامة فذلك لأنها تفتقر إلى تلك الرموز أو العلامات التى أنعمت بها اللغة على الآدميين.

وليست الكلمات — من حيث هى وسائط — مستوعبة فى قدرتها على توصيل معنى « الإمكان » . بل إن الأسماء والأفعال والصفات لتعبر أيضاً عن الأحوال العامة ، أعنى عن « الخلق » أو« الطابع » character ، وحتى اسم العَلَم نفسه إنما يشير إلى الخلق فى اقتصاره على نموذج فردى ؛ فالكلمات إنما تحاول أن تنقل إلينا طبيعة الأشياء والأحداث ، والحق أنه ليس للأشياء والأحداث من طبيعة تتجاوز أو تعلو على التدفق الغفل للوجود، اللهم إلا من خلال اللغة . والرواية والدراما تبينان لنا كيف أن فى استطاعة

الأشياء والأحداث أن تنقل إلينا طابعاً ، أو طبيعة ، لا على شكل تصورى مجرد ، بل على نحو ما تتجلى وتعمل (أى تلك الطبيعة) فى باطن الأفراد أنفسهم ، وليست مهمة الرواية والدراما سوى أن تستغل هذه الوظيفة الخاصة للغة ، والواقع أن الطباع (أو الخلق) إنما تتجلى فى مواقف تستثير طبائعها ، فتضفى على عمومية « الإمكان » خصوصية الوجود ، وفى الوقت نفسه تتحدد المواقف وتصبح عينية ملموسة ،ونحن نعلم جميعاً أن أى « موقف » إنما هو ما يعمله لنا ، وما يعمله معنا ، فإن هذا هوما يكون طبيعته . وتصورنا لأنماط الطباع (أو الخلق) وللأنواع المتعددة من هذه الأنماط إنما يرجع أولا وبالذات إلى الأدب ، ونحن نشاهد ، ونلاحظ ، ونحكم على الناس من حولنا بمعايير مشتقة من الأدب ، بما فى ذلك — بطبيعة الحال — السير الخاصة ، والتاريخ ، جنباً إلى جنب مع الرواية والدراما ، ولقد عجزت الرسائل الأخلاقية فى الماضى — بالقياس إلى الكتب الأدبية — عن تصوير الشخصيات أو وصف الطباع بحيث يتسنى لها أن تبقى حية فى ضمير الإنسانية ، وليس أدل على تقابل الشخصية والموقف من أنه حينما تبقى المواقف ناقصة متذبذبة ، فإن الشخصيات تصبح غامضة غير محددة، أعنى أنها تظل ألغازاً نخمنها ، لا حقائق حية مجسمة ، أو بإيجاز ، تظل عديمة الطابع أو الشخصية .

لقد حاولنا فيما سلف أن نلمس بعض الموضوعات التى سبق أن كرس لكل واحد منها مجلدات ضخمة ، والحق أننا لم نعن بدراسة الفنون المختلفة إلا من ناحية واحدة فقط ، وكل ما أردنا أن نوضحه هوأنه : لما كنا نبنى الجسور من صخر ، وصلب ، وأسمنت ، فإن لكل واسطة قوتها الخاصة ، إيجابية كانت أم سلبية ، فاعلة كانت أم منفعلة ، وإن الأساس لتمييز السمات المختلفة للفنون إنما هو استغلالها للطاقة التى تميز المادة المستخدمة كواسطة ، والغالبية العظمى مما كتب حول الفنون المختلفة من حيث هى مختلفة،إنما يبدو

لنا أنه قد كتب « من الداخل » ، بمعنى أنه ينظر إلى الواسطة باعتبارها واقعة قائمة بالفعل دون أن يسائل نفسه : لم وكيف كانت هذه الواسطة على ما هى عليه؟

وهكذا نرى أن الأدب إنما يقدم لنا دليلا قد يكون أكثر إقناعاً من ذلك الذى تقدمه لنا باقى الفنون الأخرى ، على أن الفن لايصبح جميلا إلا حينما يستمد عناصره من مادة الخبرات الأخرى ، لكى يعبر عن مادتها فى واسطة يكون من شأنها أن تقوى طاقتها وتصفيها ، من خلال ذلك النظام الذى يجىء على أعقابها ، ولا تحقق الفنون هذه النتيجة عن طريق القصد الشاعر بذاته ، بل فى صميم عملية الإبداع ، عن طريق الموضوعات الجديدة ، والأساليب الجديدة فى الخبرة ، وكل فن إنما « ينقل » أو « يوصل » ، لأنه « يعبر » ، وهو يتيح لنا الفرصة للمشاركة بقوة وعمق فى المعانى التى كنا بإزائها من قبل بكما ، أو التى لم نكن نعيرها إلا أذناً غير واعية تدع ما يقال يمر عبرها منتقلا نحو الفعل الواضح الصريح ، وليس التواصل (أو الوصال) مجرد إخبار (أو إنباء) ، حتى ولو قيلت تلك الأشياء ، بلهجة ملؤها التأكيد ، أو بدوى مرتفع طنان ، وإنما التواصل هو عملية خلق للمشاركة ، أوعملية تحويل للظواهر الفردية المنعزلة إلى ظواهر عامة مشتركة ، والملاحظ أن جانباً من المعجزة التى تحققها عملية التواصل ، إنما يتجلى فى كون عملية نقل المعانى — حين تتخذ طابع المشاركة — تجىء فتضفى صنعتى التجسيم والتحديد على خبرة ذلك الذى ينطق ، وخبرة أولئك الذين يستمعون سواء بسواء .

وإن المشاركة لتتحقق بين الناس على أنحاء عدة ، ولكن الصورة الوحيدة للمشاركة التى تعد إنسانية بحق ، لامجرد تجمع قطيعى يقصد منه الحصول على الدفء والحماية ، أو لامجرد حيلة يرمى من ورائها إلى ضمان نجاح الفعل الخارجى ، إنما هى المشاركة فى المعانى والخبرات عن طريق ضرب من الوصال الحقيقى . والتعبيرات التى يتكون منها الفن إنما هى الوصال بعينه ،

ولكن فى صورة خالصة نقية . والواقع أن الفن يخترق الحواجز التى تفرق بين الموجودات البشرية ، وهى تلك الحواجز التى لا سبيل إلى اختراقها فى المشاركة العادية .ولئن كانت هذه القوة التى يتمتع بها الفن مشتركة بين جميع الفنون ، إلا أنها تتجلى على أكمل وجه فى الأدب ، وذلك لأن الواسطة التى يستخدمها الأدب إنما هى مشكلة من ذى قبل بفعل التواصل (أوالمشاركة) . وهذه الحقيقة لا تكاد تصدق على أى فن آخر من الفنون ، وقد تكون هناك حجج قد صيغت ببراعة ، أو قد عرضت بطريقة معقولة فى الظاهر ، حول الوظيفة الأخلاقية والإنسانية ، لسائر الفنون ، وأما بالنسبة إلى فن الأدب (أوالآداب) فإنه لا موضع لأمثال هذه الحجج .

الفصل الحادى عشر

الدور الانسانى فى الخبرة الجمالية (*)

حينما نتحدث عن « الدور الإنسانى » ، فإننا نعنى تلك المظاهر والعناصر التى تميز الخبرة الجمالية ، مما اصطلحنا فى العادة على اعتباره نفسانياً (أو سيكلوچيا) ، والمفهوم — من الناحية النظرية — أن مناقشة العوامل النفسانية لا تعد عنصراً ضرورياً من عناصر فلسفة الفن ، ولكنها — من الناحية العملية — تعتبر ضرورية لا غنى عنها . والسبب فى ذلك أن النظريات التاريخية مليئة بالمصطلحات السيكلوچية ، وهذه المصطلحات غير مستخدمة بمعنى حيادى ، بل هى محملة بتأويلات قد أقحمت عليها ، نتيجة للنظريات السيكلوچية التى كانت سائدة فى ذلك الحين ، ولو أننا حذفنا المعانى أو الدلالات الخاصة التى أعطيت لكلمات مثل : إحساس ، وحدس ، وتأمل ، وإرادة ، وتداع ، وانفعال ، لاختفى جانب كبير من الفلسفة الجمالية . وفضلا عن ذلك ، فإن لكل لفظ من هذه الألفاظ معانى أو دلالات مختلفة قد أعطيت له من جانب مدارس علم النفس المختلفة ، ولنضرب مثلا فنقول : إن كلمة « الإحساس » قد فهمت على أنحاء متباينة كل التباين ، كما يظهر من اختلاف الفكرة القائلة بأنها هى المقوم الأصلى الوحيد للخبرة عن تلك الفكرة الأخرى القائلة بأنها ميراث قد انحدر إلينا من الأشكال الدنيا للحياة الحيوانية ، وبالتالى شىء حقير الشأن فى الخبرة الإنسانية ، ولو أننا أنعمنا النظر إلى النظريات الجمالية ، لوجدنا أنها مليئة بحفريات المدارس القديمة فى علم

(*) عنوان هذا الفصل فى الأصل هو : « المساهمة البشرية » **Human contribution** وقد استبحنا لأنفسنا التصرف فى ترجمته ، حتى يكون له مدلول واضح فى ذهن القارئ العربى . والمقصود بالمساهمة هنا النشاط الفعال أو الدور الإيجابى الذى يقوم به الإنسان .

(المترجم)

النفس ، فضلا عن كونها محملة بأنقاض المنازعات السيكلوچية . ومن هنا فإن مناقشة الجانب السيكلوچى من علم الجمال لهى مسألة جوهرية لامعدى عنها .

وسنجد أنفسنا مضطرين — بطبيعة الحال — إلى أن نقصر دراستنا على تلك القسمات العامة ، أو السمات النوعية للدور الذى يقوم به الإنسان فى الخبرة الجمالية ، ونظراً لضرورة مراعاة الاهتمام الفردى والاتجاه الوجدانى للفنان ، فضلا عن ضرورة النظر إلى الطابع المنفرد لكل عمل فنى عينى ، فإنه لا سبيل إلى الكشف عن الدور الشخصى النوعى « للخبرة الجمالية » ، اللهم إلا بالرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها ، ولكن على الرغم من التفاوت الضخم الذى يفصل بين هذه المنتجات الفريدة فى نوعها ، فإن ثمة تركيباً واحداً مشتركاً بين جميع الأفراد العاديين الأسوياء . وآية ذلك أنهم يملكون جميعاً نفس الأيدى ، والأعضاء ، والأبعاد ، والحواس ، والعواطف ، والانفعالات ، فضلا عن أنهم يتغذون بنفس الأطعمة ، ويصابون (أو يجرحون) من نفس الأسلحة ، ويقعون تحت طائلة نفس الأمراض ، ويشفون بنفس الطرق العلاجية ، ويسخنون ويبردون تحت تأثير نفس التقلبات الجوية (أو التغيرات المناخية) .

ولما كنا حريصين على فهم العوامل السيكلوچية الأساسية ، وتجنب أخطاء النظريات السيكلوچية الكاذبة ، التى طالما عملت على تقويض دعائم الفلسفات الجمالية ، فإننا سنعود من جديد إلى مبادئنا الجوهرية الأساسية : ألا وهى أن الخبرة مسألة تفاعل بين الكائن الحى وبيئته ، وأن البيئة إنسانية كما هى مادية ، بمعنى أنها تشتمل على عناصر التقليد والأنظمة الاجتماعية ، كما تشتمل على مواد البيئة المحلية ، والكائن الحى إنما يجلب معه — غير تكوينه أو بنائه الخاص — فطرياً كان أم مكتسباً قوى تضطلع بدورها فى عملية التفاعل ، والذات تفعل كما تنفعل ، ولكن نشاطها المنفعل (أو القابل) ليس بمثابة انطباعات تختم فوق شمع ساكن (أو جامد) ، بل هو نشاط يتوقف

على الطريقة التى بها يرد الكائن الحى ويستجيب ، وليس ثمة خبرة لا يكون فيها النشاط الإنسانى عاملا فعالا فى تحديد ما يحدث بالفعل ، ومعنى هذا أن الكائن الحى إنما هو قوة ، لامجرد سطح شفاف .

ولما كانت كل خبرة إنما تتكون من تفاعل يتم بين « الذات » و« الموضوع » ، أو بين « النفس » و« عالمها » ، فإن من غير الممكن لهذه الخبرة أن تكون جسمية محضة أو ذهنية محضة ، مهما كان من غلبة أحد العاملين على الآخر ، أما الخبرات التى نقول عنها — نظراً لسيادة طابع النشاط الباطنى عليها -- إنها خبرات « ذهنية » ، فهى تنطوى على إشارة — مباشرة كانت أم بعيدة — إلى خبرات ذات طابع أكثر موضوعية ، بدليل أنها وليدة « التمييز » ، وبالتالى فإنها لايمكن أن تفهم إلا حينما ندخل فى اعتبارنا الخبرة السوية الكلية التى اندمجت فيها العوامل الداخلية والخارجية إلى الحد الذى فقد معه كل منها طابعه الخاص . والملاحظ فى الخبرة أن الأشياء والأحداث التى تنتسب إلى العالم — طبيعياً كان أم اجتماعياً — لابد من أن تخضع لضرب من التحول ، نتيجة لاندماجها فى السياق البشرى ، كما أنه لابد للمخلوق الحى من أن يتغير ويتطور بفعل تعامله (أو اختلاطه) مع أشياء كانت من قبل خارجية بالقياس إليه .

وهذا التصور الخاص لطريقة إنتاج الخبرة وبنائها ، إنما هو إذن المعيار الذى سوف نستخدمه فى تأويلنا وحكمنا على التصورات السيكولوچية التى لعبت دوراً رئيسياً فى النظرية الجمالية ، وإذا كنا نستخدم هنا كلمة « حكم » أو « نقد » ، فذلك لأن كثيراً من هذه التصورات قد صدرت فى الأصل عن مبدأ فصل الكائن الحى عن بيئته ، ذلك الفصل الذى زعمت أنه أصلى فطرى ، والواقع أن أصحاب هذه التصورات يظنون أن الخبرة هى شىء لا يحدث إلا داخل الذات أو الذهن أو الشعور ، شىء مستقل بذاته لا تقوم بينه وبين المشهد الموضوعى الذى يتصادف وجوده فيه ، سوى مجرد

علاقات خارجية محضة ، وتبعاً لذلك فإنهم لا يعتبرون الحالات والعمليات النفسية وظائف لكائن حي يضطلع بها أثناء معيشته فى البيئة الطبيعية المحيطة به ، ولكن من المؤكد أنه حين تنفصم الرابطة التى تجمع بين الذات وعالمها ، فإن الأساليب المتنوعة التى تتفاعل بمقتضاها الذات مع العالم لاتعود تتمتع بأى ترابط واحدى بعضها مع بعض ، ومن هنا فإنها سرعان ما تنحل إلى قطع أو أجزاء منفصلة من الحس ، والوجدان ، والرغبة ، والمقصد ، والمعرفة ، والإرادة ، والحق أن ثمة اعتبارين أساسيين سوف نحاول فى كل المناقشة التالية أن نبرزهما بوضوح ونضعهما دائماً نصب أعيننا . أما الاعتبار الأول فهو الترابط الوثيق أو العلاقة الدفينة التى تجمع بين الذات والعالم من خلال تبادل الانفعال والفعل (أو النشاط القابل والنشاط الفاعل) ، وأما الاعتبار الثانى فهو أن كل الفروق أو التميزات التى يستطيع التحليل أن يدخلها على « العامل السيكولوچى » إن هى إلا مظاهر أوجوانب مختلفة لتفاعل مستمر — وإن كان متنوعاً — يتم بين الذات وبيئتها .

ومع ذلك فإننا سنشير — قبل أن نشرع فى أية مناقشة مفصلة — إلى الطريقة التى نشأت على نحوها تاريخياً بعض التفرقات السيكولوچية الحادة . وهنا نجد أن هذه التميزات إنما كانت بادئ ذى بدء مجرد صياغات لفروق وجدت بين طوائف المجتمع وطبقاته ،وإن أفلاطون ليقدم لنا مثالا يكاديكون كاملا لهذه الحقيقة ، فإنه قد استمد بصراحة تقسيمه الثلاثى(*) للنفس مما لاحظه فى الحياة الاجتماعية التى كانت قائمة فى عصره ، وهو قد فعل بطريقة واعية ما فعله كثير من علماء النفس فى تصنيفاتهم ، دون أن يفطنوا إلى مصدر

(*) تقسيم أفلاطون الثلاثى هو تقسيم النفس — كما هو معروف — إلى قوة شهوية (هى عبارة عن طلب الغذاء والشوق إلى الملاذ وشتى ضروب المتع الحسية) ، وقوة غضبية (هى عبارة عن الشجاعة والنجدة والإقدام على الأهوال والشوق إلى التسلط) وقوة ناطقة (بها يكون الفكر والتمييز والنظر فى حقائق الأمور) . وهذا التقسيم فى رأى ديوى قد صدر عن نظرة أفلاطون إلى الطبقات الثلاث السائدة فى مجتمعه . (المترجم)

تلك التصنيفات ، فظنوا أنهم قد وصلوا إليها عن طريق التأمل الباطنى الخالص ، فى حين أنهم قد استمدوها من الفروق الملاحظة اجتماعياً ، وقد نظر أفلاطون إلى العقل على نحو ما كان متجلياً فى الصورة الحرفية (الدقيقة) الكبرى لمجتمعه ، فاستطاع أن يميز « القوة الحسية » الشهوية الكاسبة على نحو ما تتمثل فى طبقة التجار ، كما ميز القوة « الجريئة » ، قوة الشجاعة والعزيمة والحافز المنطلق السخى ، عن طريق الرجوع إلى طبقة « المواطنين — الجنود » المخلصين للقانون وللاعتقاد القويم حتى ولو كان ذلك على حساب وجودهم الشخصى ، وأخيراً ميز أفلاطون « القوة العاقلة » على نحو ما وجدها لدى أولئك الذين كانوا أهلا لوضع القوانين ، وكذلك وجد أفلاطون نفس هذه الفروق غالبة على الجماعات الجنسية (أو السلالية) المختلفة ، ألا وهى : الشرقيون ، والبرابرة الشماليون ، وأهل أثينا من بين الإغريق (أو الأثينيون اليونانيون) .

وليس هناك تفرقات سيكولوچية جوهرية بين الجانب العقلى والجانب الحسى ، أو بين الجانب الانفعالى والجانب التصورى ، أو بين المظاهر التخيلية والمظاهر العملية للطبيعة البشرية ، ولكن هناك أفراداً ، بل فئات من الأفراد ، هم — بحكم الصبغة الغالبة عليهم — منفذون أومتأملون ، حالمون أو« مثاليون » وفاعلون ، شهوانيون حسيون وأصحاب عقلية إنسانية (خيرة) ، أنانيون وأهل إيثار أولئك الذين ينهمكون فى النشاط الجسمى الروتينى ، وهؤلاء الذين يتخصصون فى البحث العقلى ، والملاحظ فى المجتمع حين يكون تنظيمه سيئاً ، أن أمثال هذه التفرقات لابد من أن تتخذ طابعاً مبالغاً فيه ، وتبعاً لذلك فإن الرجل المتكامل المتسق والمرأة المتكاملة المتسقة إنما يصبحان ضرباً من الاستثناء. ولكن كما أن مهمة الفن هى أن يقوم بعملية توحيد ، وأن ينفذ عبر التفرقات التقليدية متجهاً نحو العناصر المشتركة الكامنة للعالم المختبر فى التجربة ، عاملا فى الوقت نفسه على تطوير الفردية

بوصفها أسلوباً فى رؤية هذه العناصر والتعبير عنها ، فكذلك نجد أن مهمة الفن فى الشخص الفردى هى أن يؤلف بين الفروق ، وأن يعمل على التخلص من ضروب الانعزال والصراع القائمة بين عناصر وجودنا وأن يستغل ضروب التعارض القائمة بينها لبناء شخصية أغنى وأخصب ، ومن هنا كان عجز النزعة السيكولوچية التجزيئية (أو التقسيمية) عن أن تكون أداة صالحة لخدمة النظرية الفنية .

ولو أننا نظرنا إلى الأمثلة المتطرفة لنتائج هذا الفصل بين الكائن الحى والعالم ، لوجدنا أنها ليست نادرة أو قليلة الحدوث فى الفلسفة الجمالية ، ومثل هذا الفصل إنما يكمن من وراء الفكرة التى تقرر أن الكيفية الجمالية لا تنتسب إلى الموضوعات من حيث هى موضوعات ، وإنما هى وليدة « إسقاط » يقوم به الذهن على تلك الموضوعات ، وهو الأصل فى تعريف الجمال بأنه «اللذة المُمَوْضَعَة» (أى التى اكتسبت طابعاً موضوعياً) ، بدلا من القول بأنه لذة تكمن فى الموضوع ، أو لذة باطنة فيه ، لدرجة أن الموضوع واللذة يصبحان شيئاً واحداً غير منقسم فى صميم الخبرة . والملاحظ فى بعض المجالات الأخرى للتجربة ، أن هذه التفرقة الأولية بين الذات والموضوع ليست مجرد تفرقة مشروعة فحسب ، بل هى تفرقة ضرورية أيضاً ، فالباحث العلمى هو فى حاجــة دائماً إلى أن يميز جهد المستطاع بين تلك الجوانب الخاصة من الخبرة التى ترد إليه من قبل ذاته حين يكون بصدد اقتراح بعض الآراء أو الفروض ، مع ما يقترن بها من تأثير الرغبة الشخصية فى الاتجاه نحو نتيجة معينة ، وبين خواص الموضوع الذى هو بصدد البحث فيه ، وليس الغرض من كل التحسينات التى أدخلت على الوسائل التكنيكية للعلم سوى العمل على تيسير مثل هذه التفرقة أو التميز ، والواقع أن الآراء المبتسرة ، والتصورات المسبقة ، والرغبات الشخصية تؤثر على الميول الأصلية فى الحكم ، لدرجة أنه لابد من تحمل مشاق غير عادية من أجل الوقوف عليها والعمل بالتالى على استبعادها .

وثمة إلزام مماثل يقع على عاتق أولئك الذين يشتغلون بمعالجة بعض المواد أو تنفيذ بعض المشروعات ، فهم فى حاجة دائماً إلى أن يتخذوا موقفاً خاصاً يكون لسان حالهم فيه : « هذا يخصنى أويتعلق بى ، فى حين أن ذلك قائم أو باطن فى صميم الموضوعات التى أتعرض لها » . وإلا فإنهم لن يستطيعوا أن يصوبوا أنظارهم أويركزوا انتباههم فى الموضوع الذى يكون عليه المعول . أما الرجل العاطفى المشوش (أو المهوش) فهو ذلك الذى يسمح لمشاعره ورغباته بأن تلون بصبغتها الخاصة ما يعتقد هو أنه الموضوع ، والاتجاه الوجدانى الضرورى للنجاح فى التفكير والتخطيط العملى والتنفيذ ، سرعان ما يصبح عادة راسخة متأصلة ، وقلما يستطيع الشخص أن يعبر طريقاً تكون فيه حركة المرور سريعة مزدحمة اللهم إلا إذا تذكر التفرقات التى يقيمها الفلاسفة بين « الذات » و« الموضوع » . والمفكر المحترف (وهو بطبيعة الحال ذلك الذى يكتب مؤلفات فى النظرية الجمالية) إنما هو الباحث الذى تراوده باستمرار — أكثر من كل من عداه من الباحثين — فكرة التفرقة بين الذات والموضوع ، ومن هنا فإننا نراه يقرب البحث فى الفن مزوداً بنظرة تجزيئية قوية ، نظرة هى لسوء الحظ من أخطر النظرات وأشدها فتكاً بكل فهم جمالى ، والواقع أن السمة الوحيدة المميزة للخبرة الجمالية إنما هى على وجه الدقة انعدام كل تفرقة من هذا القبيل بين الذات والموضوع فى نطاقها ، مادامت هذه الخبرة لاتكون جمالية إلا بقدر ما يتآزر فيها الجهاز العضوى مع البيئة ، بحيث تتكون منها خبرة يندمج فيها الاثنان تماماً ، حتى ليختفى كل واحد منهما بوصفه قائماً على حدة .

وإذا سلمنا بأن الخبرة تتوقف توقفاً علّياً على الطريقة التى تتفاعل بها الذات مع الموضوعات، فإننا لن نجد أى سر يكتنف ما يسمونه عادة بال« إسقاط » ، وحينما يرى أى منظر طبيعى أصفر اللون ، لأننا ننظر إليه بمنظار أصفر ، أو بعينين مصابتين بمرض الصفراء ، فإنه لا يمكن أن يكون

ههنا إطلاق اللون الأصفر – وكأنما هو قذيفة – على المنظر الطبيعى ، من جانب الذات ، وإنما تنتج صفرة المنظر الطبيعى عن التفاعل العلى للعامل العضوى مع العامل البيئى ، على نحو ما ينتج الماء المتصف بالبلل أو الرطوبة نتيجة لتفاعل الهيدروجين مع الأكسجين ، وقد روى لنا أحد المشتغلين بالعلاج النفسى قصة رجل كان يشتكى من أن أصوات أجراس الكنيسة متنافرة النغمات ، فى حين أن هذا الصوت كان فى الحقيقة موسيقىّ النغمات ، وقد أثبت الفحص أن خطيبة هذا الرجل كانت قد خدعته فى الحب وأعرضت عنه لكى تتزوج رجلا من رجال الدين ، وقد ترتب على ذلك حدوث « إسقاط » اقترن فى هذه الحالة بضرب من الثأر أو الانتقام ، ولكن ليس معنى هذا أن ههنا شيئاً نفسياً قد استخرج بأعجوبة من ذات هذا الرجل ، ثم أطلق على الموضوع الطبيعى ، وإنما معناه أن خبرة صوت الأجراس قد أسندت إلى جهاز عضوى كان مشوهاً لدرجة أنه كان يعمل بطريقة شاذة ، كعامل فى مواقف خاصة ، والواقع أن « الإسقاط » إنما هو حالة من حالات « القيم المحولة » (أو المبدلة). و « الإبدال » (أو التحويل) هنا قد تحقق عن طريق المشاركة العضوية لموجود أصبح على ما هو عليه وصار يعمل كما يعمل ، بفعل التحول العضوى الراجع إلى الخبرات السابقة .

وإنه لمن الحقائق المعروفة أن ألوان أى منظر طبيعى تصبح أكثر بهاء ونصاعة ، حينما ينظر إليها والرأس منكس ، وليس من شأن التغير الذى لحق الوضع الجسمى فى هذه الحالة أن يحدث أو يولد عنصراً نفسياً جديداً يندرج فى صميم الموقف ، بل كل ما هنالك أن ثمة جهازاً عضوياً مختلفاً بعض الشىء قد أصبح هو الذى يعمل (أو يتصرف فى الموقف) ، ولا شك أن الاختلاف فى العلة لابد من أن يولد بالضرورة اختلافاً فى المعلول ، وكثيراً ما يعمل معلمو الرسم جاهدين فى سبيل تحقيق عملية استعادة (أو استرجاع) البراءة الأصلية للعين . وهنا يكون المطلوب هو إحداث ضرب من الانفصال

بين عناصر كانت — فى الخبرات السابقة — من الترابط والتجمع بحيث تولدت عنها خبرة أصبحت تعمل على مقاومة التصوير القائم فوق مسطح ذى بعدين ؛ فالجهاز العضوى الذى كان يعمل فى الخبرة بالالتجاء إلى حاسة اللمس، قد أصبح فى حاجة إلى أن يعاد تكييفه (أو تنظيمه) من جديد ، بحيث يختبر العلاقات المكانية على قدر الإمكان بالالتجاء إلى العين . ونوع الإسقاط المتضمن عادة فى الرؤية الجمالية إنما يشتمل على إرخاء مماثل لجهد توترى نشأ عن السعى وراء أهداف خاصة ، بحيث تستطيع الشخصية بتمامها أن تتفاعل بحرية دون انحراف أو تقييد ، حتى تبلغ نتيجة خاصة سبق لها تصورها ، والملاحظ فى العادة أن الأرجاع العدائية الأولية التى يلقاها بادئ ذى بدىء أى لون جديد من ألوان الفن، إنما ترجع إلى عدم رغبتنا فى القيام بالضرب المطلوب من « الانفصال » .

وقصارى القول أن سوء الفهم الذى يكتنف عادة ما يحدث فيما يسمونه باسم « الإسقاط »، إنما يرجع بأكمله إلى العجز عن التحقق من أن الذات ، أو الجهاز العضوى ، أو النفس ، أو الذهن — أوما شئت من الألفاظ — تشير إلى عامل يتفاعل تفاعلا علياً مع الأشياء الموجودة فى البيئة ، لكى يولد خبرة ما من الخبرات ، وهذا العجز نفسه (أوهذا الخطأ ذاته) إنما يظهر أيضاً بوضوح حينما ينظر إلى الذات على أنها « حامل » أو « ناقل » للخبرة . بدلا من أن ينظر إليها على أنها « عامل » مندمج فى صميم ما يحدث ، كما سبق لنا أن رأينا فى حالة الغازين اللذين يحدثان (أو يولدان) الماء . وحينما تكون ثمة حاجة إلى « ضبط » عملية تكون الخبرة وتطورها ، فإن من واجبنا عندئذ أن نعد الذات بمثابة حامل لها ، بمعنى أنه لابد لنا من الاعتراف بالفاعلية العلية للذات حتى نصون عنصر المسئولية . ولكن هذا التأكيد (أو الإبراز) للذات ، إنما يصطنع لأغراض خاصة أوغرض خاص ، فهو سرعان ما يختفى بمجرد ما تزول الحاجة إلى الضبط أوالمراقبة ، فى هذا

الاتجاه أو ذاك من الاتجاهات النوعية المحددة من ذى قبل ، ولاشك أنه لا وجود لمثل هذه الحاجة فى حالة الخبرة الجمالية ، وإن كان الملاحظ بالنسبة إلى الحركات التجديدية فى الفن أنها (أى تلك الحاجة إلى المراقبة والضبط) قد تمثل مرحلة تمهيدية تسبق عملية تحصيل الخبرة الجمالية .

ولئن كان الأستاذ ريتشاردز Richards يدخل فى عداد النقاد الأذكياء ، إلا أننا نراه يقع فى هذه المغالطة عينها حينما يقول : « إننا قد اعتدنا أن نقول: إن اللوحة جميلة بدلا من أن نقول: إنها تحدث لدينا خبرة ذات قيمة من بعض النواحي . . . وحينما يكون من واجبنا أن نقول: إنها (أى بعض الموضوعات) تحدث لدينا آثاراً من هذا النوع أو ذاك ، فإن خطأ إسقاط المعلول ، وجعله جزءاً من العلة ، يكون أميل إلى الظهور » وقد فات هذا الباحث أنه ليست اللوحة بوصفها صورة (أعنى الموضوع فى الخبرة الجمالية) هى التى تحدث « فينا » بعض الآثار أوالمعلولات ، وإنما اللوحة بوصفها هى نفسها أثراً كلياً تولد عن تفاعل العلل الخارجية والعضوية . والعامل العلى الخارجى هو ذبذبات الضوء الصادرة عن الأصباغ اللونية الموضوعة على قماش اللوحة ، وهى تلك الذبذبات التى تنعكس وتنكسر على أنحاء متنوعة ، وهذا ما يكشف عنه العلم الطبيعي – فى خاتمة المطاف – حينما يظهرنا على الذرات ، والإلكترونات ، والبروتونات . وليست الصورة (أو اللوحة) سوى الحصيلة المتكاملة التى تترتب على تفاعل هذه جميعاً مع ما يسهم به الذهن (أو النفس) من خلال الجهاز العضوى . وأما جمال اللوحة – ونحن نوافق الأستاذ ريتشاردز على أنه مجرد تعبير موجز عن بعض الكيفيات المقدرة – فهو جزء جوهرى باطن فى صميم التأثير الكلى ، وبالتالى فإنه لا يقل انتساباً إلى اللوحة عن باقى خصائصها الأخرى .

أما الإشارة إلى (أن الخبرة الجمالية إنما تحدث) « فينا » ؛ فهى عبارة عن تجريد من الخبرة الكلية ، كما هى الحال لو أننا قلنا – من الوجهة المقابلة –

إن اللوحة ترتد إلى مجرد مجموعات من الجزيئات والذرات ، وحتى لو نظرنا إلى الغضب والكراهية ، لوجدنا أنهما — فى جانب منهما — متولدان عنا ، لا فينا ، وليس معنى هذا أننا العلة الوحيدة لحدوثهما ، بل معناه أن تكويننا الخاص نفسه هو عامل سببى يسهم فى إحداثهما ، وإنه لمن الحق أن الجانب الأكبر من الفن — حتى عصر النهضة — ليبدو لنا لا شخصياً ، ينصب على الجوانب « الكلية » من العالم المختبر ، إذا قورن بدور الخبرة الفردية فى الفن الحديث ، والظاهر أن الشعور بالمكانة الحقيقية (أو الوضع الصحيح) للعامل الشخصى المحض ، لم يلعب أى دور كبير فى الفنون التشكيلية والأدبية قبل بداية القرن التاسع عشر ، ومن هنا فإن بدعة (أو قصة) « مجرى الشعور » قد سجلت تاريخاً حاسما فى مضمار تغيير الخبرة ، مثلها كمثل النزعة الانطباعية فى مضمار فن التصوير ، وما يميز المسار الطويل لكل فن من الفنون إنما هو التغيرات التى تطرأ على جانب « التأكيد » فى هذا الفن ، ونحن نشهد فى عصرنا الحاضر منذ الآن رد فعل يتجه نحو « اللاشخصى » و « المجرد » ، وهذه التغيرات التى تطرأ على الفن وثيقة الصلة بالإيقاعات الكبرى للتاريخ البشرى . ولكن حتى الفن الذى لايدع للفروق الفردية سوى أقل دور ممكن كالتصوير والنحت الدينيين فى القرن الثانى عشر مثلا ، لا يمكن أن يعد آلياً ، ومن ثم فإنه يحمل طابع الشخصية ، وحسبنا أن ننعم النظر إلى اللوحات الكلاسيكية فى القرن السابع عشر ، لكى نتحقق من أنها تعكس — كما هى الحال بالنسبة إلى لوحات نيكولا بوسان — ميلا شخصياً أو تفضيلا ذاتياً يتجلى فى المادة والصورة ، أما أشد اللوحات اتصافاً بالصبغة الفردية — من ناحية أخرى — فإنها لاتنأى بنفسها تماماً عن بعض جوانب أو مظاهر من المشهد الموضوعى .

والفروق التى تطرأ على ما يمكن أن نسميه باسم معدل التناسب بين العوامل الشخصية واللاشخصية ، أو العوامل الذاتية والموضوعية ،

أو العوامل العينية والمجردة ، إنما هى بعينها التى تتسبب فى الانحراف بالجانب السيكولوچى للنظرية الجمالية والنقد الفنى عن جادة الصواب . والملاحظ أن الكتاب فى كل عصر من العصور يميلون إلى اتخاذ أسمى الاتجاهات الفنية السائدة فى عهدهم أساساً سيكولوچياً سوياً لكل فن من الفنون . والنتيجة التى تترتب على ذلك هى أن هذه الأزمنة المتعاقبة من الماضى وتلك المظاهر الفنية المتنوعة للبلاد الأجنبية ، مشابهة كانت أم مخالفة للنزعات القائمة، لابد من أن تخضع لموجات متقلبة من الاستحسان والاستهجان ، وأما حين تكون الفلسفة واسعة الأفق حرةِ الفكر ، قائمة على دعامة من فهم العلاقة المستمرة للذات بالعالم فى وسط تغيرات مضامينهما الواقعية ، فهناك لابد لمثل هذه الفلسفة من أن تعمل على توسيع رقعة المتعة الفنية وجعلها أكثر تعاطفاً ، وعندئذ قد يكون فى وسعنا أن نستمتع بالنحت الزنجى كما نستمتع بالنحت اليونانى ، وأن نتذوق اللوحات الفارسية كما نتذوق لوحات المصورين الإيطاليين فى القرن السادس عشر .

وحينما يتحطم الوثاق الذى يربط المخلوق الحى ببيئته ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة شيء يجمع بين العوامل المنوعة والمظاهر المختلفة للذات ، وفى هذه الحالة يتحقق الانفصال بين الفكر ، والانفعال ، والحس ، والقصد ، والدافع ، وتنسب هذه الظواهر النفسية المتعددة إلى أقسام مختلفة من وجودنا . والحق أن وحدة هذه العناصر المتعددة إنما تتمثل فى الأدوار التآزرية التى تضطلع بها من خلال علاقاتها الفاعلة والقابلة بالبيئة ، فإذا ما عمدنا إلى فصل هذه العناصر المتحدة فى صميم التجربة ، جاءت النظرية الجمالية المترتبة على هذا الفصل بالضرورة نظرية متميزة ضيقة الأفق ، وربما كان فى وسعنا أن نسوق لذلك مثالا ، بأن نشير إلى الرواج الكبير الذى أحرزته فى مجال الدراسات الجمالية فكرة « التأمل » مفهومة بمعنى ضيق ، وهنا نستطيع أن نرى — لأول وهلة — أن كلمة « تأمل » ليست بالاصطلاح الموفق

الذى يمكن أن يتلاءم مع حالة الاستغراق الحماسى العنيف ، التى تقترن فى كثير من الأحيان بخبرتنا المنصبة على الدراما أو القصيدة أو اللوحة . حقاً إن الملاحظة المنتبهة هى بلا شك عامل من العوامل الجوهرية التى تتدخل فى كل إدراك حقيقى ، بما فى ذلك الإدراك الجمالى . ولكن ما الذى يحدونا إلى أن نحيل هذا العامل إلى مجرد فعل من أفعال « التأمل » أو « النظر الخالص » ؟

إننا لنجد الإجابة عن هذا السؤال — من حيث هو متعلق بالنظرية السيكولوچية — لدى « كانت » فى كتابه « نقد ملكة الحكم » . ولقد كان « كانت » أستاذاً بارعاً فى البدء بوضع التفرقات ، ثم العمل بعد ذلك على تحويلها إلى أقسام منفصلة أو وحدات مستقلة ، وكان تأثير ذلك على الجانب التالى من نظريته هو أنه حاول أن يقيم فصله للظاهرة الجمالية عن باقى ضروب الخبرة على أساس علمى مزعوم من تركيب الطبيعة البشرية نفسها ، وكان « كانت » قد أرجع المعرفة إلى قسم من أقسام طبيعتنا ، ألا وهو ملكة « الفهم » حين تعمل متآزرة مع مواد الحس . كذلك كان « كانت » قد رد السلوك العادى — بوصفه سلوك حيطة وتبصر — إلى الرغبة التى تتخذ من اللذة موضوعاً لها والسلوك الخلقى إلى العقل الخالص حينما يعمل بوصفه مطلباً أو ضرورة مفروضة على الإرادة الخالصة[١] ، وقد كان لابد لكانت — بعد أن تمكن من الفصل فى أمر كل من « الحق » و « الخير » — أن يبحث عن مكان ملائم « للجمال » ، بوصفه الحد الأخير فى التقسيم الثلاثى الكلاسيكى للقيم ، وقد وجد أمامه الوجدان الخالص ، وكلمة « خالص » هنا إنما تعنى أنه ظاهرة منعزلة قائمة بذاتها ، كما لاحظ أن هذا الوجدان متحرر من كل أثر من آثار الرغبة فضلا عن أنه — بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة — « غير تجريبى » . ومن هنا فقد حدثته نفسه بأن يهيب بملكة الحكم ، تلك الملكة

---

(١) إن تأثير الرأسمالية على التفكير الألمانى لهو موضوع قلما يلقى ماهو أهل له من عناية .

التى لا تعد فكرية بل حدسية ، وإن كانت مع ذلك لا تنصب على موضوعات العقل المحض ، و« التأمل » هو المجال الذى تمارس فيه هذه الملكة فى حين أن العنصر الجمالى المتمايز إنما هو اللذة التى تقترن بمثل هذا التأمل ، وهكذا تم فتح السبيل السيكولوچى المؤدى إلى برج « الجمال » العاجى ، ذلك الجمال النائى عن كل رغبة ، أو فعل أو استثارة انفعالية .

ولئن كان « كانت » لم يقدم لنا فى مؤلفاته أى دليل على تمتعه بحساسية جمالية خاصة ، إلا أن تأكيداته النظرية قد تكون بمثابة انعكاس للنزعات الفنية التى كانت سائدة فى القرن الثامن عشر ، والواقع أن هذا القرن — حتى نهايته تقريباً — قد كان بصفة عامة قرن « عقل » (أو تنوير عقلى) لا قرن « هوى » (أو حماسة وجدانية) ، وبالتالى عصراً كان فيه النظام والاطراد الموضوعيان — وهما العنصر الثابت (من عناصر الخبرة) — هما تقريباً المصدر الأوحد لكل إشباع (أو رضا) جمالى . ومثل هذا الموقف قد عمل على تأكيد الفكرة القائلة بأن الحكم التأملى ، والوجدان المقترن به ، هما الصفتان الخاصتان المميزتان للخبرة الجمالية ، ولكننا لو عمدنا إلى تعميم هذه الفكرة والامتداد بها إلى جميع عصور النشاط الفنى ، لاتضح لنا بطلانها ، وآية ذلك أن هذه الفكرة لا تقتصر على إهمال عنصر العمل والصناعة المتضمن فى عملية إنتاج العمل الفنى (والعناصر الإيجابية المقابلة له فى الاستجابة التقديرية أو التذوقية) ، وكأنما هو عنصر دخيل لاعلاقة له بالموضوع ، وإنما هى تنطوى أيضاً على فكرة متميزة إلى أبعد الحدود عن طبيعة الإدراك . فهذه الفكرة إنما تتخذ قاعدتها المرشدة فى فهم الإدراك مما هو وقف على فعل التعرف ، مقتصرة على توسيع هذا الفعل بحيث يشمل المتعة (أو اللذة) التى تقترن به حينما يجىء التعرف ممتداً شاملا . وهكذا يتضح لنا أن هذه النظرية إنما تلائم بصفة خاصة عصراً كانت فيه الطبيعة « التمثيلية » للفن بارزة بشكل غير عادى ، وكان فيه الموضوع الذى يمثله العمل الفنى ذا طبيعة « عقلية » ،

بوصفه مقصوراً على عناصر الوجود ومظاهره التى تتسم بالاطراد (أو الانتظام) والتكرر (أو التردد).

ولو أننا تصورنا «التأمل» فى أحسن حالاته ، أعنى لو أننا عمدنا إلى تأويله تأويلا حراً واسع الأفق ، لوجدنا أن كل ما يشير إليه إنما هو ذلك الجانب الخاص من الإدراك ، الذى تخضع فيه عناصر البحث والتفكير (مع العلم بأنها موجودة وليست غائبة) لمهمة إتقان عملية الإدراك ذاتها ، ولو أننا عرفنا العنصر الانفعالى فى الإدراك الجمالى بأنه مجرد متعة (أو لذة) تستمد من فعل التأمل بغض النظر — عما تثيره (أو تولده) المادة المتأملة — لانتهى بنا الأمر إلى تصور هزيل تماماً للفن ، فإذا ما مضينا بهذا التعريف حتى نهايته المنطقية المحتومة ، لم نلبث أن نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نستبعد من دائرة الإدراك الجمالى الجانب الأكبر من الموضوعات التى نستمتع بها فى حالة الأبنية المعمارية والدراما والرواية ، مع كل ما يقترن بها من انعكاسات .

وليس الطابع المميز للخبرة الجمالية ، من حيث هى مختلفة عن الخبرات الأخرى التى يغلب عليها الطابع «العقلى» أو «العملى» بصفة خاصة ، هو انعدام الرغبة والتفكير ، بل هو اندماجهما فى صميم الخبرة الإدراكية اندماجاً تاماً . وحينما يكون الموضوع المدرك فريداً فى نوعه ، فإن تفرده لا يعين الباحث ، بل هو يمثل عائقاً يقف فى سبيله . والسبب فى ذلك أنه لا يهتم عندئذ بالموضوع ، اللهم إلا بقدر ما يعتاد فكره وملاحظته إلى شىء يمتد فيما وراء الموضوع نفسه ، مما يدل على أن هذا الموضوع هو بالنسبة إليه مجرد واقعة ماثلة أو بينة حاضرة ، وكذلك الرجل الذى تغلب على إدراكه الرغبة أو الشهوة،فإنه لا يستمتع أيضاً بالموضوع من أجل الموضوع ، وإنما يكون اهتمامه بهذا الموضوع وليد فعل خاص قد يقتاد إليه إدراكه بوصفه نتيجة له ؛ وتبعاً لذلك فإننا هنا بإزاء مؤثر أو منبه ، لا بإزاء موضوع

يستطيع الإدراك الحسى أن يتوقف عنده مستشعراً ضرباً من الرضا او الإشباع ، أما الرجل الذى يدرك إدراكاً جمالياً ، فإنه حينما يجد نفسه بإزاء منظر غروب الشمس أو كاتدرائية من الكاتدرائيات ، أوباقة من الورود والأزهار ، يشعر بأنه متحرر من كل رغبة ، بمعنى أن رغباته تلقى إشباعها فى صميم الإدراك الحسى نفسه ، ومن هنا فإنه لايلتمس الموضوع ابتغاء لشىء آخر.

وحينما نقرأ لكيتس«القديسة آجنس ايف» : « St. Agnes Eve » مثلا فإن تفكيرنا يكون نشطاً فعالا ، ولكن حاجاته فى الوقت نفسه تلقى ما تتطلبه من إشباع تام ، وهنا يكون إيقاع الترقب والإشباع مكتملا اكتمالا باطنياً ، بحيث إن القارئ لا يمكن أن يشعر بالفكر كعنصر منفصل ، كما أنه بكل تأكيد لا يمكن أن يشعر به من حيث هو جهد ، فنحن هنا بإزاء خبرة تتميز بأنها تشتمل على سائر العناصر السيكولوجية بصورة أوسع (أو أشمل) من كل ما يحدث فى الخبرات العادية ، دون أن يكون ههنا أى تضمين أو اختزال لتلك العناصر فى استجابة واحدة ، والواقع أن مثل هذا التضمين أو الاختزال إن هو إلا إقفار أو إجداب ، وكيف يمكن الوصول إلى خبرة ثرية (خصبة) موحدة ، عن طريق عملية استبعاد ؟ إن الرجل الذى قد يجد نفسه فى حقل من الحقول أمام ثور هائج لن تكون لديه سوى فكرة واحدة ورغبة واحدة : ألا وهى الوصول إلى مكان آمن ، ولكنه بمجرد ما يطمئن على حياته ، فإنه قد يجد السبيل إلى الاستمتاع بمنظر تلك القوة الهائلة التى لا تروض ، وربما كان فى وسعنا أن نسمى الإشباع فى هذه الحالة الأخيرة ، بعكس الإشباع فى حالة الجهد المبذول للهرب ، باسم « التأمل ». ولكن هذا الفعل الأخير إنما يعبر عن إشباع للكثير من الميول الفعالة (الإيجابية) الغامضة ، كما أن اللذة المحصلة لا تكمن فى فعل التأمل نفسه ، بل فى إشباع تلك الميول عن طريق الموضوع المدرك . ومثل هذا الفعل إنما

ينطوى على أفكار وصور ذهنية أكثر مما يقترن بفعل الهرب. وإذا كان الانفعال يعنى شيئاً شعورياً، لا مجرد الطاقة المتهيجة التى ينطوى عليها فعل الهرب، فإن فى وسعنا أن نقول: إن الانفعال هنا أكبر.

وربما كان من بين عيوب النظرية السيكولوچية الكانتية، أنها تفترض أن كل «لذة» — فيما خلا لذة «التأمل» — إنما تنحصر بتمامها فى فعل الإرضاء (أو الإشباع) الشخصى الذاتى. ولكن كل خبرة — بما فى ذلك أشد الخبرات مثالية وأكثرها سخاء — إنما تنطوى على عنصر طلب، أو سعى، أو تقدم، أواندفاع، ولايمكن أن تخذلنا هذه الحماسة، أو أن تتخلى عنا تلك الحمية، اللهم إلا إذا تبلدنا تحت تأثير الروتين، أوانحدرنا إلى هاوية الجمود وفقدان الإحساس. والحق أن الانتباه إنمايتكون من تنظيم هذه العناصر، كما أن التأمل حين لا يكون صورة متيقظة مشددة من الانتباه إلى مواد الإدراك المقدمة من خلال الحواس، فإنه يكون مجرد «تحديق» تافه عقيم.

ولابد بالضرورة من أن تكون «الإحساسات» متضمنة فى هذه العملية، فإن الإحساسات ليست مجرد أعراض خارجية مصاحبة لفعل الإدراك، وحينما تضع النظرية السيكولوچيه التقليدية «الإحساس» فى المحل الأول، و«الدافع» فى المحل الثانى، فإنها إنما تعكس الوضع الصحيح للأشياء، وآية ذلك أننا لا نختبر الألوان فى صميم تجربتنا الشعورية، إلا لأن الدافع إلى النظر قد تهيأ لنا من قبل، كما أننا لانسمع الأصوات إلا لأننا نجد لذة فى عملية الاستمتاع، فالبناء الحركى والبناء الحسى إنما يكونان جهازاً واحداً، ويحققان وظيفة واحدة، ومادامت الحياة نشاطاً، فإنه لابد من أن يكون ثمة رغبة، حيثما لقى النشاط عائقاً، وإذا كانت اللوحة ترضينا، فذلك لأنها تشبع لدينا النهم المتعطش إلى مشاهد يكون الضوء واللون فيها أكمل من كل ما تنطوى عليه الأشياء التى نحن محاطون بها فى العادة، والحال بالنسبة إلى ملكوت الفن كالحال بالنسبة إلى ملكوت البر،

فإن الجياع والعطاش وحدهم هم الذين يدخلونه ، وإن مجرد غلبة الكيفيات الحسية القوية (الشديدة) على الموضوعات الجمالية ، لهى فى حد ذاتها دليل ساطع — من الناحية السيكولوچية — على أنه لابد من أن يكون ثمة شهوة (أو اشتهاء) .

ولا سبيل إلى تحقيق المطلب ، أو الرغبة ، أو الحاجة ، اللهم إلا بالالتجاء إلى مواد خارجة عن الجهاز العضوى ، والدب الذى يقضى فصل الشتاء فى سبات عميق لايستطيع أن يحيا على مادته الخاصة إلى غير ما حد ، وإن حاجتنا لهى « حوالات مالية » مسحوبة على البيئة ، ونحن نحصل عليها بادئ ذى بدء بطريقة عمياء ، ثم بعد ذلك باهتمام وانتباه واعيين ، ولكى يتحقق لهذه الحاجات ضرب من الإشباع ، فإنه لابد لها من أن تقطع الطريق على الطاقة الصادرة من الأشياء المحيطة بها ، لكى تمتص (أو تتشرب) ما قد وضعت يدها عليه ، ويسمونه بالطاقة الزائدة (أو فيض الطاقة) لدى الجهاز العضوى إنما يعمل على زيادة حالة التبرم أو القلق ، اللهم إلا إذا استطاع هذا الجهاز أن يتغذى على شيء موضوعى ، وعلى حين أن الحاجة الغريزية هى متلهفة متعجلة ، فضلا عن أنها تتسرع فى الحصول على حالة التفريغ أو الانطلاق (كالعنكبوت الذى يصطدم بعقبة تعطل نسجه لخيوطه الخاصة ، فلا يلبث أن يدور حول نفسه حتى يموت) ، نجد أن الدافع الذى قد أصبح شاعراً بنفسه يتمهل ويتريث ، حتى يستطيع أن يجمع ، ويدمج ، ويهضم المواد الموضوعية الملائمة[1] .

وإذن فإن من شأن الإدراك الحسى أن يكون على أحط درجاته ، وأكثرها غموضاً ، حينما تكون الحاجة الغريزية وحدها هى التى تعمل ، والغريزة متسرعة متعجلة لدرجة أنها لا تحفل كثيراً أولاتوجه كبير عناية إلى علاقاتها بالبيئة ، ومع ذلك ، فإن المطالب والاستجابات الغريزية تخدم

(١) لعل القارئ قد لاحظ أننا نكرر هنا — بعبارات مختلفة — ما سبق لنا أن لاحظنا أنه يتضمن فى « الفعل التعبيرى » .

غرضاً مزدوجاً حينما يكون التحول نحو البحث الشعورى عن المواد الملائمة قد بدأ يأخذ مجراه ، وآية ذلك أن كثيراً من الدوافع التي لانشعر بها في العادة شعوراً متمايزاً تجيء فتخلع على البؤرة الشعورية كياناً مجسما واتساعاً مادياً ، وثمة حقيقة أخرى قد تكون أيضاً أكثر أهمية ، ألا وهي أن الحاجة البدائية إنما هي مصدر التعلق بالموضوعات ، وحينما يعمل الاهتمام بالموضوعات وكيفياتها على ظهور الحاجة العضوية إلى التعلق بالشعور ، فهنالك لابد من أن يتولد الإدراك ، ولو أننا استندنا في حكمنا إلى إنتاج الأعمال الفنية بدلا من أن نستند إلى تصور سيكولوجي سابق ، لانكشفت لنا بكل وضوح استحالة الفرض الذي يستبعد كلا من الحاجة ، والرغبة ، والتأثر الوجداني ، بالإضافة إلى الفعل نفسه ، من الخبرة الجمالية ، اللهم إلا إذا كان الفنان هو الشخص الذي لا يملك أية خبرة جمالية ، وحينما يحدث الإدراك طلباً للإدراك نفسه . فهنالك لابد من أن يكون الإدراك بمثابة تحقق تام لسائر عناصر وجودنا السيكولوجي .

وهنا نجد أنفسنا — بطبيعة الحال — بإزاء تفسير صحيح للاتزان ، أو الهدوء ، الذي يميز الكثير من الأحكام (أو التقديرات) الجمالية ، والواقع أنه مادام الضوء مجرد مؤثر ينبه العين وحدها، فإن خبرتنا عنه سوف تظل خبرة هزيلة نحيلة . وأما حينما يندمج الميل إلى تحويل العينين والرأس في حشد من الدوافع الأخرى ، بحيث يستحيل هذا الميل وتلك الدوافع إلى أعضاء (أو أجزاء) داخل فعل موحد ، فهنالك لابد لكل تلك الدوافع من أن تبقى في حالة «توازن» ، وعندئذ يجيء الإدراك فيحل محل رد الفعل أو الرجع المخصص ، ويصبح الشيء المدرك محملا بالقيمة .

وربما كان في وسعنا أن نصف هذه الحالة بأن نقول عنها: إنها حالة تأمل ولاشك أننا هنا لسنا بإزاء حالة «عملية» ، إذا فهمنا من «العملي» أنه ذلك الفعل الذي يحقق لغرض خاص محدد يخرج عن نطاق الإدراك نفسه ،

أو بغية الوصول إلى بعض النتائج الخارجية[1] ، وفى هذه الحالة الأخيرة لا يكون الإدراك للإدراك ، بل يكون مقيداً بعملية «تعرف» تمارس من أجل بعض الاعتبارات اللاحقة ، بيد أن هذا التصور الخاص لما هو «عملى» إنما ينطوى على تحديد لمعناه ، وليس يكفى أن نقول: إن الفن نفسه هو عملية أداء أو صناعة ، أعنى أنه إنشاء Poiesis تعبر عنه كلمة «شعر» نفسها فى أصلها اليونانى ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن الإدراك الجمالى يتطلب — كما سبق لنا أن رأينا — جسما عضوياً من الفعاليات (أو ضروب النشاط) ، بما فى ذلك العناصر الحركية اللازمة للإدراك الملىء المكتمل .

والاعتراض الرئيسى الذى يوجه إلى المعانى المرتبطة عادة بلفظ «التأمل» إنما هو — بطبيعة الحال — تباعدها الظاهرى عن الانفعال الحماسى الحاد ، وإذا كنا قد تحدثنا فيما سلف عن ضرب من التوازن الباطنى للدوافع مما نلقاه فى صميم فعل الإدراك ، فإن من واجبنا أن نلاحظ هنا أن نفس كلمة «توازن» قد تعمل على توليد تصور خاطئ ، والسبب فى ذلك أن هذه الكلمة قد توحى باتزان يكون من الهدوء والسكينة بحيث يستبعد كل نشوة قد يستثيرها فينا الموضوع المشوق الذى يأخذ بمجامع قلوبنا ، بيد أن كل ما تعنيه هذه الكلمة فى الواقع ونفس الأمر، إنما هو أن الدوافع المختلفة ينبه بعضها بعضاً ، ويقوى بعضها بعضاً ، بحيث إنها لتستبعد ذلك النوع الخاص من الفعل الصريح الذى قد ينأى بنا عن الإدراك المفعم بالشحنات الانفعالية، والملاحظ من الناحية السيكولوجية أنه لا سبيل إلى استثارة الحاجات المتأصلة من أجل حضها على التماس الإشباع فى الإدراك ، اللهم إلا إذا كان ثمة انفعال وتأثر وجدانى تتركب منهما فى خاتمة المطاف وحدة الخبرة والانفعال المستثار — كما سبق أن لاحظنا فى مواضع أخرى — إنما يصحب الموضوع

(١) قارن هذا بما سبق لنا قوله عن الفارق بين الوسيلة الخارجية والواسطة .

المدرك ، مما يدل على اختلافه عن الانفعال الغفل ، مادام مرتبطاً بحركة الموضوع فى سعيه نحو التمام أواكتمال التحقق . أما إذا حصرنا الانفعال الجمالى فى نطاق اللذة التى تقترن بفعل التأمل ، فإننا عندئذ إنما نستبعد ماهو من أخص خصائص هذا الانفعال .

وهنا قد يجدر بنا أن نورد نصاً لكيتس سبق لناأن أتينا على جانب منه . يقول الشاعر الإنجليزى : « لو أننا نظرنا إلى الطابع الشعرى أو الخلق الشاعرى نفسه .. لوجدنا أنه ليس عين ذاته ، أو بالأحرى أنه ليس له ذات على الإطلاق ، فهو كل شىء ولا شىء : إنه يستمتع بالنور والظل ، ويحيا فى حالة تلذذ ، سواء أكان هذا التلذذ نقيا أوملوثاً ، سامياً أم وضيعاً ، غنياً أم فقيراً ، راقياً أم حقيراً ، وهو يجد من البهجة فى تصور« إياجو» **Iago** قدر ما يجد فى تصور « ايموجين » **Imogen**[1] وما يجزع له الفيلسوف الفاضل، إنما يطرب له الشاعر المتلون كالحرباء ، وإذا كان تلذذ الشاعر بالجانب المظلم من الأشياء لايؤذى بأكثر مما يؤذى تذوقه للجانب الناصع منها ، فذلك لأن كلا منهما إنما يفضى فى خاتمة المطاف إلى النظر العقلى « أو الإدراك التخيلى » ، وإذا كان الشاعر هو أكثر الأشياء بعداً عن الشعر فى هذا الوجود ، فذلك لأنه لا يملك هوية ، مادام يخرج باستمرار من ذاته ، ويشغل دائماً أجساماً أخرى .. وأنا حين أكون فى حجرة مع بعض الناس ، فإننى بمجرد ما تتاح لى الفرصة لأن أتحرر من التفكير فى مبدعات رأسى ، لا ألبث أن أجد أن ذاتى لم تعد ترتد إلى ذاتى ، بل لقد أصبحت هوية كل شخص آخر فى الغرفة تضغط على ، بحيث إننى سرعان ما أفنى أو أتلاشى ، بدلا من أن أكون بين مجموعة من الناس ، ولا يكاد يفترق الحال هنا عن الحال حينما يكون المرء فى غرفة أطفال » .

---

(١) إياجو **Iago** شخصية مشهورة من شخصيات رواية « عطيل » لشكسبير، وهو يمثل الخبث والدس والغيرة والوقيعة ؛ وأما إيموجين **Imogen** فهى ابنة شمبلين **Cymbeline**، وتمثل الوفاء والتضحية والإخلاص فى الحب . (المترجم)

ولو أننا نظرنا الآن إلى الأفكار المتعلقة بالنزاهة (أو امتناع الغرض) ، والانفصال ، و« البعد السيكولوچى» ، مما قد بنى عليه الشيء الكثير فى مضمار الدراسات الجمالية فى الأيام الأخيرة ، لوجدنا أنه لابد من فهم كل هذه الأفكار بنفس الطريقة التى فهمنا بها فكرة « التأمل » ، و« النزاهة » لا تعنى « عدم الاهتمام » بأى حال من الأحوال ، ولكنها قد تستخدم بطريقة غير مباشرة للإشارة إلى أنه ليس ثمة اهتمام خاص يتسلط علينا أويتحكم فينا ، و« الانفصال » اسم سلبي يشير إلى شيء إيجابى للغاية ، فليس ثمة فصل للذات ، أو أى تباعد من جانبها ، بل هناك مشاركة مليئة إلى أبعد حد . وحتى كلمة « اتصال » إنما هى عاجزة عن أن تعبر عن الفكرة الصحيحة تعبيراً كاملا دقيقاً ، لأنها توحى بأن الذات والموضوع الجمالى يظلان قائمين كل واحد منهما على حدة ، وإن كانا على اتصال وثيق ، وأما إذا أريد للمشاركة أن تكون تامة ، أو أن تمضى إلى نهاية الشوط ، فلا بد للعمل الفنى عندئذ من أن ينفصل أويقطع صلته بذلك النوع الخاص من الرغبة ، الذى يعمل عمله حين نتحرك من أجل استهلاك شيء أوامتلاكه بطريقة مادية .

أما عبارة « البعد النفسى» (أو المسافة النفسية) ، فقد استخدمت أيضاً للإشارة إلى هذه الواقعة نفسها تقريباً ، وهنا قد يكون مثال الرجل الذى يستمتع بمنظر الثور الهائج فى موضعه ، وذلك لأن هذا الرجل ليس مستغرقاً أو مندمجاً بصراحة فى المشهد ، وهو ليس مستثاراً أومهيجاً بالصورة التى تدعوه إلى أداء فعل جزئى خاص يمتد فيما وراء الإدراك نفسه ، و« البعد » (أو المسافة) إنما هو لفظ يشير إلى مشاركة هى من العمق والاتزان بحيث إنه هيهات لأى دافع خاص فى هذه الحالة أن يقوى على جعل الشخص يتراجع أو ينكص على عقبيه ، أعنى أنها اكتمال لحالة الاستسلام فى صميم الإدراك . والشخص الذى يستمتع بمنظر زوبعة بحرية ، إنما يوحد دوافعه

مع دراما الأمواج المتدفقة ، والرياح المزمجرة ، والسفينة الغارقة ، ومايسمونه باسم « مناقضة ديدرو الظاهرية »،إنما تعطينا مثالا آخر لموقف مماثل ؛ وذلك لأن الممثل حين يكون على خشبة المسرح ، فإنه لايكون بارداً أوعديم الحركة فى الدور الذى يقوم به ، ولكن الدوافع التى كان يمكن أن تسيطر عليه أو تتحكم فيه ، لو أنه كان بالفعل فى صميم المواقف التى يمثلها ، إنما تلقى ضرباً من « التحول » بفعل تآزرها مع الاهتمامات التى تخصه من حيث هو فنان ، وهكذا نرى أن « النزاهة » و« الانفصال » و« البعد النفسى » إنما تعبر جميعاً عن أفكار تنطبق على الرغبة البدائية الغفل ، أو الدافع الأولى الخام ، ولكن كل هذه الأفكار هى مما لا موضع له على الإطلاق ، حينما نكون بصدد مادة الخبرة المنظمة تنظيما فنياً .

ولو أننا نظرنا إلى التصورات السيكولوچية التى تشتمل عليها فلسفات الفن « العقلية » ، لوجدنا أنها مرتبطة جميعاً بفكرة الفصل الثابت بين الحس والعقل ، ولما كان العمل الفنى ذا طابع حسى واضح وإن كان ينطوى فى الوقت نفسه على وفرة (أوغزارة) فى المعنى ، فإن أصحاب هذا الرأى يعرفونه بقولهم: إنه إلغاء لهذا الفاصل ، وتجسيم يتحقق عبر الحس للبناء المنطقى للكون . والملاحظ — فيما ترى هذه النظرية — أن الحس يعمل فى العادة — وذلك خارج دائرة الفن الجميل —على إخفاء وتشويه الجوهر العقلى الذى هو الحقيقة الكامنة خلف المظاهر ، مع مراعاة أن الإدراك الحسى إنما يتوقف عند هذه المظاهر ، ولكن من شأن الخيال أن يجىء عن طريق الفن ، فيمنح الحس امتيازاً خاصاً ؛ إذ يستخدم مواده الحسية ، وإن كان لا يستخدم الحس إلا لكى يوحى بالحقيقة المثالية الكامنة خلفه . وإذن فإن الفن طريقة خاصة فى الحصول على كعكة « العقل » المشبعة (أو المغذية) ، مع الاستمتاع فى الوقت نفسه بتلك اللذة الحسية المتضمنة فى التهامها !

بيد أن الواقع أن التميز بين الكيفية بوصفها حسية ، والمعنى بوصفه

عقلياً ليس تمييزاً أولياً ، بل هو مجرد تفرقة ثانوية منهجية ، وحينما نفسر موقفاً ما بأنه ينطوى على مشكلة ، أو أنه هو نفسه مشكلة،فإننا إنما نضع الوقائع التى يقدمها لنا الإدراك الحسى فى جانب ، والمعانى الممكنة التى تنطوى عليها تلك الوقائع فى جانب آخر ، وليس من شك فى أن التفرقة إنما هى أداة ضرورية للتفكير أو التأمل العقلى . فالتفرقة بين بعض عناصر الموضوع باعتبارها عقلية ، وبين عناصره الأخرى باعتبارها حسية ، هى دائماً مرحلة متوسطة انتقالية ، والوظيفة التى تضطلع بها هذه التفرقة إنما هى اقتيادنا فى النهاية إلى خبرة إدراكية يتم فيها التغلب على كل تفرقة ، فما كان من قبل تصورات ، لايلبث أن يستحيل إلى معان باطنة فى المادة عبر وساطة الحس ، وحتى التصورات العلمية نفسها هى فى حاجة إلى أن تلقى ضرباً من التجسيم فى الإدراك الحسى ، حتى يمكن قبولها بوصفها شيئاً أكثر من مجرد أفكار.

وكل الموضوعات الملاحظة التى نتعرفها دون تفكير (وإن كان من شأن هذا التعرف أن يولد من بعد ضرباً من التفكير) إنما تنطوى على اتحاد تكاملى للكيفية الحسية والمعنى ، داخل بناء واحد متين . ونحن ندرك بالعين خضرة البحر بوصفها مجرد خاصية متعلقة بالبحر لا بالعين ، وباعتبارها كيفية مختلفة عن خضرة ورقة الشجر ، كما ندرك اللون الرمادى للصخرة بوصفه مختلفاً من حيث الكيفية عن اللون الرمادى المميز لحشيشة البحر التى تنمو فوق الصخرة ، والملاحظ فى شتى الموضوعات المدركة على ما هى عليه ، دون ما حاجة إلى بحث عقلى أوتأمل فكرى ، أن الكيفية هى ما نعنيه ، ألا وهو الموضوع الذى تنتمى إليه ، وللفن قدرة خاصة على تقوية اتحاد للكيفية والمعنى ، وتركيزه ، بشكل يزيد من حيوية الواحد منهما والآخر ، فالفن لا يلغى التفرقة بين الحس والمعنى (وهى تلك التفرقة التى يقال:إنها من الناحية النفسية سوية عادية) ، بل هو يوضح بطريقة مؤكدة متقنة

الاتحاد المميز للكثير من الخبرات الأخرى ، باهتدائه إلى الوسائط الكيفية الصحيحة التى تمتزج على أكمل وجه مع ما يراد التعبير عنه ، وما لاحظناه من قبل بخصوص النسب المختلفة لكل من العاملين،إنما يصدق أيضاً فى هذا المجال . فهناك حقب فنية بأكملها ، وأعمال فردية بأسرها ، يغلب عليها أحد العاملين بالقياس إلى العامل الآخر ، ولكن الملاحظ أنه حينما تكون النتيجة فناً بمعنى الكلمة ، فإن الاندماج (أو التكامل) لابد دائماً من أن يتحقق . حقاً إننا نجد فى التصوير الانطباعى ، أن الكيفية المباشرة هى العنصر السائد (أو الغالب) ، كما أننا نجد لدى سيزان ، أن العلاقات ، أو المعانى — مع ما يقترن بها من نزوع حتمى نحو التجريد — هى الطابع الغالب . ومع ذلك ، فإننا نلاحظ أنه حينما يحالف التوفيق سيزان من الناحية الجمالية ، فإن العمل الذى يؤديه إنما يتحقق بتمامه من خلال الواسطة الكيفية الحسية .

إن الخبرة العادية لهى مشوبة بالكثير من مظاهر التبلد والفتوروالتحجر. ومن هنا يفوتنا وقع الكيفية عبر الحس ، كما يغيب عنا معنى الأشياء عبر الفكر ، أما « العالم » فإنه ماثل أمامنا أكثر من اللازم ، بحيث إنه ليبدولنا حملا ننوء تحته ، أومجرد ملهاة تشتت الفكر . والواقع أننا لسنا أحياء بالقدر الذى يسمح لنا بأن نستشعر نكهة الحس ، أو أن نستثار عن طريف الفكر وقد ترين علينا البيئة المحيطة بنا ، أوقد نقف منها موقف المتبلد عديم الحساسية، وقبولنا لهذا النوع من الخبرة بوصفه عادياً سوياً هو السبب الرئيسى فى تسليمنا بالفكرة القائلة بأن الفن يلغى الفروق الباطنة فى صميم بناء الخبرة العادية ، ولو لم تكن الخبرة اليومية مليئة بمظاهر الضيق ، حافلة بصنوف الرتابة ، لما كان لعالم الأحلام والهواجس الفكرية كل تلك الجاذبية ، والحق أنه لا يمكن لحالة قمع الانفعال أن تكون حالة مكتملة أودائمة ، وآية ذلك أن الانفعال حينما يقاوم ويصد من قبل ما فى الأشياء من عناصر وحشة (أو كآبة) وعدم اكتراث تفرضها علينا بيئة قد أسىء تنظيمها ، فإنه سرعان

ما ينسحب وينكص على عقبيه لكى يقتات على أمور الخيال ومبدعات الوهم ، وهذه الأشياء إنما هى وليدة الطاقة الاندفاعية التى لا تجد لها منفذاً فى مشاغل الحياة العادية ، وربما كانت هذه الظروف هى المسئولة عن التجاء الكثيرين إلى الموسيقى والمسرح والرواية ، من أجل العثور على معبر سهل إلى مملكة الانفعالات الهائمة المنطلقة ، ولكن هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون مبرراً كافياً لمزاعم النظرية الفلسفية التى تقول بوجود انفصال سيكولوجى فطرى بين الحس والعقل ، أو بين الرغبة والإدراك .

ولكن لما كانت هذه النظرية قد أقامت تصورها للخبرة بالاستناد إلى المواقف التى تؤدى بالكثيرين إلى التماس الراحة والاستثارة فى الظواهر الخيالية أو الوهمية المحضة ؛ فقد كان من الضرورى بطبيعة الحال أن توضع فكرة « العملى » فى تعارض مع الخصائص المميزة للعمل الفنى ، وإن الجانب الأكبر من التعارض القائم (أو السائد) بين الموضوعات الجمالية والموضوعات النفعية (إذا كان لنا أن نقتصر على الإشارة إلى أشهر ضروب التعارض فى هذا الصدد) ليرجع إلى اضطرابات قد انحدرت إلينا فى الأصل عن النظام الاقتصادى نفسه ، ولكن من المؤكد أن للمعابد نفعاً ، كما أن للوحات المعلقة على جدرانها فائدتها الخاصة ، أما تلك القاعات الرائعة التى تضمها بلديات معظم المدن الكبرى فى أوربا ، فإنها تستخدم لإجراء بعض المصالح المدنية أوالمهام العمومية ، ولانرانا فى حاجة إلى أن نكرر ما سبق لنا قوله عن تلك الأشياء العديدة التى تنتجها الشعوب المسماة بالهمجية ، وجماعات الفلاحين ، مما يسحر العين والأذن ، فضلا عما له من منافع عملية فى اقتسام الطعام والمشاركة فى أعمال الوقاية . وحسبنا أن نلقى نظرة على أرخص أو أحقر ما ينتجه الخزاف المكسيكى من أطباق أو أوان ، من أجل الاستعمال العائلى ، لكى نتحقق من أن لتلك الأدوات سحرها الجمالى الذى لا أثر فيه للنمطية .

ومع ذلك فقد احتج البعض هنا بأن ثمة تعارضاً سيكولوچياً بين الموضوعات المستخدمة لأغراض عملية وتلك التى لايرمى من ورائها إلا إلى زيادة شدة أووحدة الخبرة ، كذلك زعم آخرون أن ثمة تناقضاً يكمن فى صميم بنية وجودنا بين فعل الحياة العملية المتصف بالانطلاق والسيولة واليسر ، والشعور بالخبرة الجمالية المتسم بالنشاط والحيوية والحماسة ، وهم يقولون: إن إنتاج السلع واستعمالها يتطلبان من الصانع والمستهلك فعلا سهلا جارياً ، بمعنى أنه فعل آلى تلقائى إلى أبعد حد ممكن فى حين أن الشعور الحاد القوى الذى يتطلبه العمل الفنى،إنما يستلزم وجود مقاومات تصد (أوتعوق) مثل هذا الفعل[١] وهذه الحقيقة الأخيرة — فى رأينا — هى مما لا سبيل إلى الشك فى صحته بأى حال من الأحوال .

كذلك ذهب البعض إلى أن الأوانى (أو الأوعية) لا يمكن أن تصبح مصدراً لشعور سام ، أوإحساس رفيع . اللهم إلا إذا استخدمت فى بعض الاحتفالات أو الطقوس ، أوإذا كانت مستوردة من بلاد بعيدة ، أوإذا كان العهد بها يرجع إلى زمن ماض سحيق . والسبب فى ذلك أننا فى كل هذه الحالات،إنما ننتقل بسهولة ورقة من الآنية (أو الوعاء) إلى الفعل الذى جعلت من أجله . فإذا مانظرنا إلى هذه المشكلة من وجهة نظر منتج الأوانى نفسها ، ألفينا أن مجرد كون الكثير من الصناع فى كل زمان ومكان قد وجدوا متسعاً من الوقت ، أو استغرقوا مدة طويلة من الزمن ، فى تحسين منتجاتهم وجعلها سارة من الناحية الجمالية ، لهو فى حد ذاته جواب شاف . ولسنا نظن أنه يمكن أن يوجد دليل أفضل من هذا على أن الظروف الاجتماعية السائدة التى تنمو فى ظلها الصناعة ، هى العوامل المحددة لاتصاف الأوانى

(١) هناك مؤيدون كثيرون لفكرة التمييز بين الفن الجميل والفن النافع . والحجة السيكولوچية التى يشير إليها النص هى حجة ماكس ايستمان : (Max Eastman) فى حديثه عن « العقلية الأدبية » ص ٢٠٥ — ٢٠٦ وأما فيمايتعلق بطبيعة الخبرة الجمالية ، فإننى سعيد بأن أجد نفسى على أتم اتفاق مع ما يقوله هذا المؤلف .

بالصبغة الفنية أوعدم اتصافها ، لا أى شىء آخر باطن فى طبيعة الأشياء ، أما من وجهة نظر المستهلك (أو مستعمل الأوانى)، فإننا لسنا نرى ما الذى يمنعه بالضرورة أثناء شربه للشاى فى قدح من الأقداح ، أن يستمتع بشكل هذا القدح ورقة مادته . إننا لانستطيع أن نجزم بطبيعة الحال أن كل الناس يبتلعون طعامهم أو يتجرعون شرابهم ، فى أقصر وقت ممكن ، خاضعين فى ذلك لقانون سيكولوچى ضرورى !

وكما أن أكثر من عامل ميكانيكى ممن يعملون فى ظل الظروف الصناعية الراهنة ، قد يتوقفون عن العمل لكى يبدوا إعجابهم بثمار جهودهم ، أو لكى يتأملوا منتجاتهم بروح الإعجاب مستحسنين شكلها وتركيبها ، بدلا من أن يقتصروا على اختيار صلاحيتها لأداء بعض الأغراض العملية ، وكما أن أكثر من بائعة قبعات أو حائكة ملابس للسيدات قد ينهمكن فى أداء أعمالهن بسبب تقديرهن لصفاتها الجمالية ، فكذلك قد نجد لدى أولئك الذين لم يزحمهم الضغط الاقتصادى ، أو الذين لم يستسلموا تماماً للعادات المتكونة تحت تأثير الاحتكاك بسيور الآلات المتحركة فى الصناعة الحديثة المتسرعة ، نقول:إننا قدنجد لدى هؤلاء شعوراً حياً أو وعياً ناشطاً فى صميم عملية استخدامهم لتلك الأوانى أو الأدوات المنزلية ، وكلنا — فيما أظن — لابد من أن نكون قد سمعنا البعض يفتخر بجمال سيارته أو حسن أدائها ، وإن كان هؤلاء فى العادة أقل عدداً من أولئك الذين يتباهون بعدد الأميال التى تستطيع أن تقطعها فى زمن معلوم .

وإذن فإن النزعة السيكولوچية التجزيئية (أو التقسيمية) التى تتمسك بالفصل بين مقومات الخبرة الإدراكية ، فصلا جوهرياً إنما هى انعكاس للأنظمة الاجتماعية السائدة التى تركت أثراً عميقاً فى كل من الإنتاج والاستهلاك (أو الاستعمال) . وحينما ينتج العامل فى ظروف صناعية مختلفة عن تلك التى تسود اليوم ، فإن دوافعه الخاصة لابد من أن تنزع نحو إبداع سلع

استهلاكية يكون من شأنها أن تشبع ميله إلى الخبرة أثناء العمل نفسه ، وإنه لمن العبث — فيما يبدو لنا — أن نفترض أن تفضيل التنفيذ الميكانيكى الفعال عن طريق الآليات الذهنية التلقائية التى تجرى فى هدوء تام ، وعلى حساب التعجل أو التسرع فى الشعور بما يدور حوله النشاط ، أن نفترض أن هذا شىء متأصل فى صميم طبيعتنا السيكولوچية ولو أن بيئتنا — من حيث هى مؤلفة من موضوعات استهلاكية أو استعمالية — كانت مكونة من أشياء تسهم هى نفسها فى زيادة درجة شعورنا بالرؤية واللمس ، لما وقع فى ظن أحد — فيما نعتقد — أن الفعل الاستهلاكى أو النفعى عديم الصبغة الجمالية .

وحسبنا أن نرتد إلى فعل الفنان نفسه ، حتى نتمكن من دحض الفكرة التى نحن بصددها بما فيه الكفاية . وهنا نجد أنه لما كان لدى المصور والمثال خبرة لا يتسم الفعل فيها بأى طابع آلى تلقائى ، بل هو على العكس مصبوغ بالصبغة الانفعالية الخيالية ، فإن هذه الواقعة وحدها لتكفى لبيان فساد الرأى القائل بأن فعل الفنان هو من الانطلاق والسهولة بحيث إنه ليستبعد عنصرى المقاومة والكف اللازمين لرفع درجة الشعور ، حقاً لقد وجد زمن كان الباحث العلمى فيه يجلس هادئاً فى مقعده لكى يمعن النظر ويديم التفكير . وأما اليوم ، فإن نشاط العالم إنما يجرى فى مكان نطلق عليه بحق اسم « المعمل » ، ولو كان فعل المدرس هو من الانطلاق والسهولة بحيث يستبعد تماماً كل إدراك انفعالى وخيالى لما هو بصدد عمله ، لكان فى وسعنا أن ننظر إليه على أنه مجرد معلم فاقد الإحساس عديم الاكتراث ، ومثل هذا الحكم نفسه ،إنما يصدق أيضاً على أى رجل صاحب مهنة حرة ، سواء أكان محامياً أم طبيباً ، وليس يكفى أن نقول: إن أفعال هؤلاء تثبت لنا بطلان المبدأ السيكولوچى الذى أشرنا إليه ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن خبراتهم أيضاً كثيراً ما تصبح خبرات ذات طابع جمالى أكيد . وحسبنا أن ننظر إلى العملية الجراحية التى تجرى بمهارة ، لكى نتحقق من أن لها جمالا يستشعره كل من الجراح والمتفرج على حد سواء .

ولو أننا نظرنا إلى علم النفس الشعبي ، وإلى الكثير من النظريات السيكولوچية التي يقولون عنها: إنها « عملية » ، لوجدنا أن ثمة عدوى تكاد تشيع فيها جميعاً ، ألا وهي فكرة الفصل بين النفس والبدن ، أو بين العقل والجسم ، وهذه التفرقة تؤدى حتماً إلى ظهور ثنائية بين « العقل » و « الممارسة العملية » ، مادامت هذه الممارسة لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال الجسم ؛ وربما يكون هذا الفصل قد تولد — فى جانب منه على الأقل — عن كون جانب كبير من العقل يظل — فى وقت ما من الأوقات — بمعزل عن الفعل ؛ وبمجرد ما يتم وضع هذه التفرقة ، فإن من المؤكد أنه لابد أن يكون من شأنها أن تؤيد النظرية القائلة بأن العقل ، والذات ، والروح يمكن أن توجد وتمضى فى أداء وظائفها دون أى تفاعل من قبل الجهاز العضوى مع بيئته ؛ وليست فكرة الفراغ (أو الراحة) التقليدية سوى مجرد مفهوم نشأ على سبيل التعارض مع مفهوم « العمل » بما فيه من جهد ومشقة .

وتبعاً لذلك فإن الاستعمال الجارى لكلمة mind (عقل) — فيما يبدو لنا — قد يكون أصدق تعبيراً عن الوقائع الفعلية من الناحيتين العلمية ، والفلسفية ، من الاستعمال الاصطلاحى (التكنيكى) ، وذلك لأن كلمة mind (عقل) فى الاستعمال العادى إنما تشير إلى أى ضرب من ضروب الاهتمام ، أو أى لون من ألوان التعليق بالأشياء ، سواء أكان عملياً ، أم عقلياً ، أم انفعالياً ، فهذه الكلمة لا تشير مطلقاً إلى أى شيء مستقل بذاته ، قائم بمعزل عن دنيا الأشخاص والأشياء ، وإنما تستخدم دائماً أبداً للإشارة إلى علاقة ما بالمواقف ، والأحداث ، والموضوعات ، والأشخاص والجماعات . ولنحاول أن نتبين مدى سعة أوشمول هذه الكلمة فى اللغة الإنجليزية[١] . فهى تعنى أولا الذاكرة ؛ إذ أننا نستخدم هذه الكلمة حينما

---

(١) يلاحظ القارئ هنا أن ديوى يحاول توسيع مفهوم كلمة « عقل » Mind بالرجوع إلى الاستعمالات المختلفة لهذه الكلمة فى اللغة الإنجليزية ، وهى استعمالات لا نكاد نجد لها نظيراً فى لغتنا العربية ، ومن هنا فقد اضطررنا فى بعض المواضع إلى إيراد هذه المعانى بلغتها الأصلية . (المترجم)

« نتذكر » هذا الشيء أو ذاك ، وهى تعنى أيضاً الانتباه ، لأننا لا نستبقى الأشياء فى أذهاننا فحسب ، بل نحن نضع نصب أعيننا ، أو ننعم النظر فى مشكلاتنا ومعضلاتنا ، مستخدمين هذه الكلمة للإشارة إلى تلك العملية ، كذلك تعنى هذه الكلمة القصد أو الغاية ؛ فإننا قد نستخدمها للإشارة إلى أننا قد عقدنا النية على أداء هذا الفعل أو ذاك ، وفى كل هذه العمليات المختلفة ، لا يمكن أن يكون للكلمة التى نحن بإزائها معنى عقلى صرف . وفضلا عن ذلك،فإن اللغة الإنجليزية تستخدم أيضاً كلمة mind للإشارة إلى معانى العناية أو الرعاية؛ فتقول عن الأم حين تسبغ حدبها ورعايتها على طفلها the mother minds her baby . ولاتقف معانى الكلمة عند هذا الحد ، بل هى قد تمتد أيضاً إلى الرعاية المشوبة بالقلق والجزع ، كما هو الشأن حينما يقلق الإنسان على الأشياء التى يرعاها باهتمام بالغ ، أو حينما ينشغل بالنهج الذى سار عليه والاتجاه الذى اتخذه فى فعله ، سواء أكان ذلك من الناحية الانفعالية أم من الناحية الذهنية . وقد تحول مدلول هذه الكلمة من معنى الالتفات أو الانتباه الموجه إلى الانفعال والموضوعات ، إلى معنى الخضوع والطاعة. فأصبح يقال : "children are told to mind their parents" بمعنى أنه لابد للأطفال من مراعاة والديهما والامتثال لأوامرهما ، وقصارى القول أن الفعل : 'mind' فى اللغة الإنجليزية يشير إلى النشاط العقلى الذى نلاحظ فيه بعض الأشياء ، والنشاط الوجدانى الذى نهتم أو نتعلق فيه ببعض الأشياء ، والنشاط الإرادى أو العملى الذى نعمل فيه بطريقة غائية نستهدف فيها بعض الأشياء .

وكلمة mind فى اللغة الإنجليزية هى أولا وبالذات « فعل » ، وهى تشير إلى كل الأساليب التى نتعامل عن طريقها تعاملا شعورياً صريحاً مع ما نجد أنفسنا بإزائه من مواقف . ولكن من سوء الحظ أن ثمة أسلوباً متسلطاً (أو ذا نفوذ) فى التفكير قد عمل على تحويل هذه الضروب المختلفة

من الفعل إلى « جوهر » كامن هو الذى يؤدى هذه الألوان المتعددة من النشاط ، وعلى ذلك فقد أصبح ينظر إلى العقل على أنه كيان خاص أوموجود مستقل يقوم بأفعال الالتفات ، والقصد ، والعناية والملاحظة ، والتذكر ، ولاشك أن هذا التغير الذى أحال أساليب الاستجابة للبيئة إلى « قوة » قائمة بذاتها تصدر عنها الأفعال المختلفة،إنما هو ظاهرة سيئة لم يحالفها التوفيق ، لأنه عمل على إقصاء العقل عن علاقته الضرورية بموضوعات البيئة وأحداثها ، ماضية كانت ، أمحاضرة ، أم مستقبلة ، فى حين أن كل ضروب نشاطنا الإيجابى (أو الاستجابى) ترتبط بهذه البيئة ارتباطاً ذاتياً وثيقاً ، والملاحظ أنه حينما تكون العلاقة التى تجمع بين العقل وبيئته مجرد علاقة عرضية ، فإن صلته أيضاً بالجسم تصبح كذلك مجرد صلة من هـذا القبيل ، ولو أننا جعلنا العقل لامادياً صرفاً (بمعزلة عن الأداة التى تضطلع بالنشاط الفاعل والقابل) لكفّ الجسم عن أن يكون حياً ، ولاستحال بالتالى إلى كتلة ميتة ، وتصور العقل على أنه موجود منعزل،إنما يكمن من وراء تصور الخبرة الجمالية على أنها مجرد شيء « فى الذهن » . فضلا عن أنه يقوى التصور الذى يعزل الظاهرة الجمالية عن سائر الضروب الأخرى من الخبرة التى يكون الجسم فيها مندمجاً اندماجاً إيجابياً مع موضوعات الطبيعة والحياة . وتبعاً لذلك فإن هذا التصور إنما يقصي الفن خارج دائرة الخليقة الحية .

وإن العقل لينطوى على عنصر « وفرة » أو« ثراء » تعبر عنه الصفة الإنجليزية substantial حينما تؤخذ بمعناها الجارى العادى ، لا بمعناها الفلسفى الاصطلاحى(١) . والواقع أنه حينما يكون ثمة انفعال نعانيه — نتيجة لفعل قد أديناه — فإنه لابد للذات عندئذ من أن تتغير أو تتعدل ، ولايقف هذا التغير عند حد اكتساب سهولة أكبر أومهارة أعظم ، بل إنه يمتد إلى

---

(١) كلمة Substantial بالمعنى الفلسفى إنما تعنى الجوهرى ، أو الضرورى ، أو الأساسى . وأما بالمعنى العادى فهى تشير إلى كل ماهو مغذ أومشبع أوحيوى أو وافر أوغنى . والمعنى الذى يقصده ديوى هنا،هو أن العقل ينطوى على حصيلة نفسية تواجه بها شتى مواقف الحياة . (المترجم)

قيام اتجاهات واهتمامات تضم فى ذاتها رواسب من معانى الأشياء التى عانيناها أو أديناها ، وهذه المعانى المدخرة المختزنة لا تلبث أن تصبح جزءاً من الذات نفسها،ومن هنا فإنها تصبح بمثابة رأس المال الذى تستطيع عن طريقه الذات أن تلاحظ ، وتهتم ، وتحرص ، وتعنى ، وتنوى أو تقصد ، وبهذا المعنى الدال على الوفرة أو الثراء يمكننا أن نقول: إن الذهن يكون الحصيلة الوفيرة أو « الأرضية » أو « الصورة الخلفية » background التى يسقط فوقها كل تماس جديد مع البيئة . ومع ذلك فإن كلمة « أرضية » هى كلمة سلبية للغاية اللهم إلا إذا تذكرنا أن لهذه « الحصيلة » دوراً إيجابياً ، وأن كل إسقاط للعناصر الجديدة فوقها لابد من أن يقترن بعملية تمثيل وإعادة بناء لكل من الأرضية نفسها والأشياء التى قد تم إدخالها وهضمها .

وهذه الحصيلة الإيجابية (الفعالة) المتقدة تظل مترقبة تتحين الفرص ، وتعمل على إغراء كل ماتلتقى به فى طريقها ، حتى تمتصه وتستدمجه فى صميم ذاتها ، والذهن من حيث هو حصيلة (أوصورة خلفية)،إنما يتكون من التغيرات التى طرأت على الذات خلال عمليات تفاعلها السابق مع البيئة ، وكل ما يرمى إليه الذهن إنما هو تحقيق ضروب جديدة من التفاعل ، ولما كان العقل إنما يتكون من عملية الاختلاط بالعالم ، فضلا عن أنه إنما جعل ليواجه العالم ، فإنه ليس أبعد عن الصواب من الفكرة التى تعده متضمناً فى ذاته ، أو مغلقاً على ذاته ، أما حينما يرتد نشاط العقل إلى ذاته ، كما هو الشأن مثلا فى لحظات التأمل أو النظر العقلى ، فإن ارتداده إنما يكون بالنسبة إلى المشهد المباشر للعالم وذلك خلال الفترة التى يراجع فيها ويفحص المواد المتجمعة من هذا العالم .

وما يحدد أسماء الأنواع المختلفة من العقليات،إنما هو الاهتمامات المختلفة التى تحرك عمليتى جمع المواد وتركيبها من العالم المحيط بنا ؛ فهناك العقلية العلمية ، والعقلية التنفيذية ، والعقلية الفنية ، والعقلية العملية ، وكل عقلية

من هذه العقليات المختلفة تملك طريقتها المفضلة فى الانتقاء ، والاستبقاء والتنظيم ، وما يميز التكوين الأصلى للفنان إنما هو تلك الحساسية الخاصة لبعض جوانب دنيا الطبيعة والإنسان التى هى هذا الكون الواسع المتعدد الأشكال ، وذلك الحافز الخاص الذى يدفعه إلى إعادة صنع تلك الجوانب من خلال التعبير بواسطته المفضلة . ولا تستحيل هذه الدوافع الباطنية إلى « عقلية » بمعنى الكلمة إلا حين تندمج فى أرضية خاصة من الخبرة .والتقاليد إنما هى التى تكوّن الجانب الأكبر من تلك « الأرضية » ، فالاتصالات المباشرة والملاحظات الخاصة — على الرغم من أهميتها القصوى — ليست كافية بمفردها ، وآية ذلك أن عمل المزاج الأصيل نفسه — حينما لا تشيع فيه الخبرة الواسعة المنوعة لتقاليد الفن الذى يعمل فى نطاق الفنان — لابد من أن يجىء هزيلا نسبياً ، فضلا عن أنه قد ينزع نحو الإغراب أو الشذوذ . ولا يمكن عن غير هذا الطريق أن يصبح تنظيم « الأرضية » التى يقرب الفنان عن طريقها المشاهد المباشرة ، تنظيما متيناً قوياً . والحق أن كل تقليد عظيم إنما هو نفسه عادة منظمة فى الرؤية وفى اصطناع المناهج الخاصة لترتيب المواد ونقلها . وحينما تنفذ هذه العادة إلى المزاج الأصلى أو التكوين الذاتى للفنان ، فإنها تصبح عنصراً جوهرياً من عناصر عقليته ؛ وعندئذ قد يتيسر لحساسيته الخاصة لبعض مظاهر الطبيعة أن تتطور فتستحيل إلى « قوة » .

حقاً إن « مدارس » الفن لهى أظهر فى ميادين النحت ، والعمارة ، والتصوير ، منها فى ميدان الفنون الأدبية . ولكن ليس ثمة أديب عظيم لم يتغذَّ على أعمال كبار أساتذة الدراما ، والشعر والنثر البليغ . وليس هذا الاعتماد على التقليد ظاهرة خاصة ينفرد بها الفن ، بل إننا لنجد أن الباحث العلمى ، والفيلسوف ، ورجل التطبيق يستمدون أيضاً مادتهم من مجرى الثقافة . فهذا الاعتماد عامل جوهرى فى الرؤية الأصيلة والتعبير الإبداعى. وليس عيب المقلد الأكاديمى أنه يعتمد على التقاليد ، بل إن عيبه أن التقاليد

لم تنفذ إلى صميم عقليته ؛ أعنى أنها لم تمتدّ إلى صميم بنية أساليبه الخاصة فى الرؤية والصناعة . ومن هنا فإنها تبقى على السطح كمجرد حيل تكنيكية ، أو إيحاءات ، واصطلاحات دخيلة على الشيء الصحيح اللازم أداؤه .

وإن العقل لهو شيء أكثر من مجرد الوعى أو الشعور ، لأنه عبارة عن « الأرضية » الدائمة — وإن كانت متغيرة — التى يُعَدّ الشعور منها بمثابة الصورة الأمامية . والعقل يتغير ببطء من خلال التعاليم المشتركة التى تمده بها الاهتمامات والظروف الخارجية . وأما الشعور فإنه دائماً فى تغير سريع ، لأنه يشير إلى الموضع الذى يتلاقى فيه ويتفاعل عنده كل من الاستعداد المتكون والموقف المباشر . « فالشعور » هو تلك العمليه المستمرة التى يعاد فيها تحقيق التكيف بين الذات والعالم فى صميم التجربة . وهو يكون أكثر حدة وأقوى شدة حينما تزيد درجة التكيف المطلوب ، فى حين نراه يقترب من العدم (أو الصفر) حينما يكون التماس عديم الاحتكاك ، والتفاعل مائعاً . كذلك نجده يصبح مضطرباً حينما تكون المعانى خاضعة لعملية تجديد (أو إعادة بناء) ليس فيها أى اتجاه محدد ، بينما نراه يصبح واضحاً حينما ينبثق معنى حاسم .

و« الحدس » هو هذا التلاقى بين القديم والجديد ، الذى تتحقق فيه عملية إعادة التكيف المتضمنة فى كل صورة من صور الشعر ، بشكل فجائى يتم عن طريق الانسجام السريع غير المتوقع . فيكون مثله فى لمعانه الفجائى الساطع كمثل قبس من الوحى ، ولو أنه فى الحقيقة وليد فترة طويلة بطيئة من الاختمار أو الاستعداد ، ولكن الملاحظ فى معظم الأحوال أن اتحاد القديم والجديد ، أو الصورة الخلفية والصورة الأمامية ، لا يتحقق إلا عن طريق الجهد الطويل الذى قد يمتد أحياناً حتى يبلغ درجة الألم أو المشقة . ومهما يكن من شيء ، فإن حصيلة المعانى المنظمة هى وحدها التى تستطيع أن تحول الموقف الجديد من حالة الغموض والظلام إلى حالة الوضوح ،

والإشراق . أما حين يقفز القديم والجديد معاً ، مثلهما كمثل شرارتين قد انبعثتا عن قطبين مضبوطين ، فهنالك لابد من أن يكون ثمة حدس . وعلى ذلك فإن الحدس ليس فعلا من أفعال التعقل المحض ندرك عن طريقه الحقيقة العقلية ، فضلا عن أنه ليس كما زعم كروتشه لمحة تدرك فيها الروح صورها وحالاتها الخاصة .

ولما كان الاهتمام بمثابة قوة ديناميكية تعمل على انتقاء المواد وتجميعها ، فليس بدعاً أن تتسم منتجات الذهن (أو العقل) بالفردية ، كما تتسم منتجات الآلية بالاطراد . وليس هناك أى قدر من المهارة التكنيكية أو المقدرة الصناعية يمكن أن يحل محل الاهتمام الحيوى . فإن الإلهام نفسه بدون الاهتمام إنما يصبح عابراً عقيما . وإذا كان من شأن العقلية التافهة السيئة التنظيم أن تحقق لنفسها (أموراً) من هذا القبيل فى ميدان الفن كما هى الحال فى أى ميدان آخر ، فذلك لأنها مفتقرة إلى دفعة الاهتمام وطاقته المركزة . ولا تقاس الأعمال الفنية بمظاهر « الموهبة » ، اللهم إلا حينما تنقل إليها المعايير من ميدان الاختراع التكتيكى . أما الحكم عليها بالاستناد إلى دعامة الإلهام المحض فإنه ينطوى على إغفال للعمل الطويل المتصل الذى يؤديه الاهتمام بشكل مستديم تحت السطح . والمدرك (أو المتذوق) — مثله فى ذلك كمثل المبدع — هو فى حاجة إلى حصيلة غنية موسعة هيهات أن تتحقق له ، سواء أكان يصور فى ميدان الشعر أم فى ميدان الموسيقى — اللهم إلا عن طريق غذاء مقوٍّ ، أو تربية مناسبة يوفرها له عنصر « الاهتمام » .

إننا لم نتعرض — فى كل ما تقدم — للحديث عن الخيال . و« الخيال » يتقاسم مع « الجمال » شرفاً مشكوكاً فيه ، ألا وهو شرف كونه الموضوع الرئيسى لمؤلفات جمالية ذات جهالة حماسية . وقد اعتبر الخيال — أكثر من أى مظهر آخر من مظاهر النشاط البشرى — ملكة خاصة قائمة بذاتها مختلفة عن باقى الملكات الأخرى ، نظراً لامتلاكها لبعض القوى السحرية .

ومع ذلك ، فإننا لو حكمنا على طبيعة الخيال بالاستناد إلى عملية إبداع الآثار الفنية ، لوجدنا أن الخيال يشير إلى كيفية خاصة تشيع أو تنتشر فى كل عمليات الصنع والملاحظة . فهو عبارة عن طريقــة فى النظر إلى الأشياء والشعور بها من حيث هى تؤلف كلا متكاملا . وهو إلى جانب هذا امتزاج واسع سخى لضروب الاهتمام المختلفة ، عند النقطة التى يحدث فيها تماس بين العقل والعالم . وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة فى التجربة ، فهنالك لابد من أن يكون ثمة خيال . وحينما يتم خلق الجديد ، فلابد للبعيد والغريب من أن يصبحا أكثر الأشياء طبيعية وحتمية فى العالم . وهناك دائماً قدر من المخاطرة فى التقاء العقل والكون ، وما الخيال سوى هذا القدر من المخاطرة .

وقد استعمل كولردج لفظ « Esemplastic »[1] لتمييز عمل الخيال فى الفن . وإذا كنا نفهم استعماله لهذا اللفظ ، فربما كان فى وسعنا أن نقول: إنه كان يرمى من ورائه إلى توجيه انتباهنا نحو عملية التحام سائر العناصر — مهما كان من اختلافها أو تنوعها فى الخبرة العادية — بحيث تتكون منها جميعاً خبرة جديدة موحدة تماماً ، وهو يقول : « إن الشاعر يشيع نغمة الوحدة أو ينشر روح الوحدة . تلك الروح التى تعمل كما لو كانت تصهر جميع ملكات النفس . بحيث تذيب كل واحدة منها فى الأخرى . مخضعة كلا منها — بحسب ما لها من مكانة أوقيمة نسبية — لتلك القوة التأليفية السحرية التى أقصر عليها بصفة خاصة كلمة الخيال » . ولاشك أن كولردج هنا إنما يستعمل لغة عصره الفلسفى ، فإنه يتحدث عن الملكات التى تمتزج معاً ، وعن الخيال كما لو كان قوة أخرى تعمل على ضم تلك الملكات جميعاً بعضها إلى بعض .

بيد أننا لو صرفنا النظر عن الأسلوب اللفظى الذى اصطنعه كولردج

(١) كلمة نحتها كولردج نفسه من أصل ألمانى . وهى تعنى «القوة الصاهرة» التى تذيب كل العناصر لكى تكون منها شيئاً جديداً . (المترجم)

لوجدنا فيما يقوله إشارة إلى أن الخيال لا يمكن أن يعد بمثابة قوة تعمل بعض الأشياء. وإنما الخبرة التخيلية هى ما يحدث حينما تجىء العناصر المتنوعة من كيفية حسية ، وانفعال ، ومعنى . فتؤلف جميعاً ضرباً من الاتحاد الذى يكون إيذاناً بمولد جديد فى العالم ، وليس فى وسعنا أن نزعم لأنفسنا أننا قد فهمنا على وجه الدقة ماكان يعنيه كولردج حينما أقام تفرقته المعروفة بين « الخيال » و« الوهم » . ولكن من المؤكد أن ثمة اختلافاً بين نوع الخبرة التى أوضحناها فيما تقدم ، وبين تلك التى يخلع فيها الشخص عن عمد ، على التجربة العادية المألوفة ، صورة غريبة الشكل ، بأن يلبسها رداء غير عادى ، بحيث يكون لها مظهر الشىء الخارق للطبيعة . وفى مثل هذه الحالات ، لا يتلاقى الذهن والمادة تلاقياً عادلا . كما أن التداخل لا يتحقق بينهما ، وهكذا يبقى الذهن — فى الجانب الأكبر منه — فى حالة عزلة . فلا يقبض على المواد بشجاعة وجسارة ، بل يقتصر على التلاعب بها فى لهو وعبث ، وحين تكون المواد تافهة أو ضئيلة للغاية ، فإنها تعجز عن استثارة تلك الطاقة المليئة : طاقة الميول أو الاستعدادات التى تجسمتها القيم والمعانى . هذا إلى أن العقل حينما يجد نفسه بإزاء مواد لاتنطوى على القدر الكافى من المقاومة ، فإنه لايلبث أن يعمد إلى التلاعب بها كما يحلو له ، والعنصر « الوهمى » — على أحسن الفروض — إنما يظهر بصفة خاصة فى الأدب حيث يستحيل « التخيلى » **imaginative** بسهولة فائقة إلى « خيالى » **imaginary** . ولكن حسب المرء أن يفكر فى التصوير — ودعك هنا من فن العمارة — لكى يدرك إلى أى مدى يبعد هذا الفن عن تلك النزعة الجوهرية فى الفن ، ففى الأعمال الفنية إمكانيات متجسمة لا يمكن أن نجدها متحققة فى أى موضع آخر ؛ وهذا التجسم هو خير إيضاح يمكن الاهتداء إليه لطبيعة الخيال الحقيقية .

وثمة صراع طالما عاناه الفنانون أنفسهم ؛ صراع له دلالته بالنسبة إلى طبيعة الخبرة التخيلية ، ولئن كان هذا الصراع قد عرض على أنحاء

عديدة ، إلا أننا سنقتصر هناً على تقريره بالنظر إلى التعارض القائم بين العيان الداخلى والعيان الخارجى ، وهناك مرحلة قد يبدو فيها أن العيان الباطنى (أو الرؤية الداخلية) أغنى وأدق من أى مظهر من المظاهر الخارجية . وآية ذلك أن لهذا العيان نفحة هائلة جذابة من المضامين التى لا وجود لها فى موضوع العيان الخارجى ، والظاهر أن العيان الداخلى يقبض على عدد من الأشياء يزيد عن كل ما يستطيع العيان الخارجى أن يحمله ، ولكن ثمة رد فعل لا يلبث أن يحدث على أعقاب ذلك ؛ إذ أن مادة العيان الباطنى سرعان ما تبدو أشبه ما تكون بالطيف أو الشبح إذا قورنت بما ينطوى عليه المشهد الحاضر من طاقة وصلابة . وهنا يشعر المرء بأن ما ينطق به الموضوع فى بلاغـة وإيجاز وقوة بيان ، إنما ينقله العيان الداخلى بغموض ولبس وإبهام ، عن طريق الوجدان الذائع المنتشر ، لا بطريقة عضوية متماسكة ، وتبعاً لذلك فإن الفنان لابد من أن يجد نفسه مضطراً إلى أن يخضع بكل تواضع لنظام العيان الموضوعى . ولكن هذا لا يعنى إقصاء النوع الآخر من العيان أو طرده نهائياً : فإن العيان الباطنى إنما يبقى أو يظل قائماً بوصفه الأداة التى يتم عن طريقها ضبط العيان الخارجى ، فضلا عن أنه يتخذ لنفسه بنية خاصة ، حينما يتحقق استدماج (أو امتصاص) العيان الآخر داخله . وليس « الخيال » سوى تفاعل هذين النوعين من الرؤية أو العيان ، فإذا ما تسنى للخيال أن يتخذ صورة ، ظهر العمل الفنى إلى عالم الوجود ، ولايختلف الأمر عن هذا الوضع بالنسبة إلى المفكر الفيلسوف ؛ فإن ثمة لحظات يشعر فيها الفيلسوف بأن أفكاره ومثله العليا هى أرق وأجمل ما فى الوجود ، ولكنه سرعان ما يجد نفسه مضطراً إلى أن يرتد إلى الموضوعات ، حتى يتسنى له أن يخلع على أنظاره العقلية جسما ، وثقلا ، وبعداً (أو منظوراً) . ومع ذلك ، فإن الفيلسوف لايتنازل عن عيانه الخاص حينما يذعن أويستسلم للمواد الموضوعية ؛ إذ أن ما يهمه ليس

هو الموضوع من حيث هو مجرد موضوع ، وتبعاً لذلك فإنه لابد من إدخال الموضوع فى سياق أفكاره ؛ لأنه حينما يتم وضعه على هذا النحو ، فإن الأفكار تكتسب صلابة ، وتشارك فى طبيعة الموضوع .

أما تلك السلاسل المتتابعة مما نسميه – على سبيل المجاملة (أو التجاوز) – باسم « الأفكار»، فإنها سرعان ما تكتسب الصبغة الميكانيكية ، والسبب فى ذلك أنها مما يسهل اتباعه . وقد تكون السهولة هنا زائدة عن الحد ، ولا تكاد الملاحظة تفترق عن الفعل الصريح من حيث إن كلا منهما يخضع لقانون القصور الذاتى ، ويتحرك فى اتجاه المقاومة الأقل ، ومن هنا فإنه ليس بدعاً أن ينشأ جمهور قد اعتاد بعض الأساليب الخاصة فى الرؤية والتفكير . ومثل هذا الجمهور ولوع دائماً بأن يذكر بما هو مألوف لديه ، فلا عجب إذا ولدت لديه التحولات غير المتوقعة ، أو الانقلابات التى لم تكن فى الحسبان ، ضرباً من الحنق والاستياء ، بدلا من أن تضفى على خبرته قوة ومضاء ، والألفاظ بصفة خاصة معرضة للوقوع تحت تأثير هذا الميل إلى الآلية التلقائية ، وحينما لا يكون سياقها الآلى (تقريباً) ركيكا للغاية ، فإن الكاتب قد يحصل على شهرة بأنه واضح ، لمجرد أن المعانى التى يعبر عنها هى من الألفة (أو الاعتياد) بحيث إنها لاتتطلب من القارئ أى تفكير ، والنتيجة التى تترتب على ذلك هى ظهور الطابع الأكاديمى والتوفيقى فى الفن ، وإذا أردنا أن نفهم على أحسن وجه تلك الكيفية الخاصة المميزة لما هو « تخيلى » . فحسبنا أن نضعها فى تعارض مع الأثر المضيق لظاهرة التعويد أو الألفة ، والزمان إنما هو المحك الذى يميز « التخيلى » من « الخيالى » ، وإذا كان هذا الأخير سرعان ما يمضى وشيكاً . فذلك لأنه تعسفى مصطنع ، وأما « التخيلى » فإنه يتمتع بصفة الدوام ، لأنه وإن بدا لنا غريباً بادئ ذى بدء ، إلا أنه عادى مألوف دائماً أبداً ، بالنظر إلى طبيعة الأشياء نفسها .

وإن تاريخ الفلسفة والعلم – مثله فى ذلك كمثل تاريخ الفنون الجميلة –

لهو سجل يشهد بأن النتاج التخيلى إنما يلقى بادئ ذى بدء من قبل الجمهور استنكاراً حاداً ، على قدر ما يتضمنه من اتساع وعمق . وإذا كانت البشرية قد دأبت على رجم الأنبياء (مجازياً على الأقل) ، لكيلا لا تلبث الأجيال اللاحقة أن تجىء فتقيم لهم نصباً تذكارياً ، فإن هذه الحقيقة لاتصدق على الدين وحده ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر فن التصوير ، لوجدنا « كونستابل »يقرر — باعتدال يكاد يكون فى غير موضعه — الحقيقة الكلية حين يقول : « إن فى الفن طريقتين يصطنعهما البشر للطموح إلى الامتياز أو التفوق ، — وفى الأولى منهما يحاول الفنان — عن طريق الانكباب الدقيق على دراسة ما حققه السابقون — أن يحاكى أعمال الآخرين ، أو أن يتخير ويؤلف بين ما خلفوه من ضروب جمال متنوعة.وأما فى الثانية منهما ، فإن الفنان يلتمس التفوق فى منبعه الأصلى ، ألا وهو الطبيعة . وفى الحالة الأولى يصوغ الفنان أسلوبه بالاستناد إلى دراسة اللوحات ، وينتج فناً يقوم على المحاكاة أو على التوفيق . وأما فى الحالة الثانية ، فإنه يكتشف فى الطبيعة كيفيات لم يسبق تصويرها قط من قبل ، وبالتالى يصوغ أسلوباً أصيلا بمعنى الكلمة ، ولما كان من شأن نتائج الطريقة الأولى أن تردد (أو تكرر) أموراً قد اعتادتها العين من قبل . فليس بدعاً أن تلقى على الفور اعترافاً وتقديراً « من قبل الجميع » . أما حين يضرب الفنان فى سبيل جديد ، فإن تقدمه لابد بالضرورة من أن يكون بطيئاً ، نظراً لأن قلة نادرة من الناس هى التى تستطيع أن تصدر حكماً على ما ينحرف عن السبيل العادى المطروق ، كما أن أقلية ضئيلة من الأفراد هى التى يمكن اعتبارها أهلا للحكم على الدراسات الأصيلة[1] » ، وهنا يظهر التباين بين

---

(١) ربما كان كونستابل هنا يستخدم كلمة « الطبيعة » بمعنى محدود بعض الشىء ، مما يتطابق مع اهتمامه الخاص بوصفه مصور مناظر طبيعية ، ولكن التعارض بين الخبرة الأصيلة البكر ، والخبرة العادية القائمة على المحاكاة ، يظل قائماً حين يوسع مفهوم كلمة « الطبيعة » بحيث يشمل كل مظاهر الوجود وجوانبه وبناياته .

القصور الذاتى للعادة من جهة ، وبين ماهو « تخيلى » من جهة أخرى ، أعنى العقل الذى يسعى ويرحب بما هو جديد فى الإدراك ، وإن كان هذا الجديد إنما هو ظاهرة ماثلة باستمرار فى صميم إمكانيات الطبيعة ، وليس « الوحى » فى الفن سوى عملية الامتداد المعجل للخبرة ، أو التوسيع السريع للتجربة . والفلسفة – فيما يقال – تبدأ بالدهشة ، وتنتهى بالفهم . أما الفن فإنه يتخذ نقطة بدايته مما سبق فهمه ، لكى ينتهى فى خاتمة المطاف إلى الدهشة ، وعند هذه النهاية يكون النشاط الإنسانى فى الفن هو الآخر بمثابة فعل سريع للطبيعة فى الإنسان .

وأية نظرية سيكولوچية تفصل الموجود البشرى عن بيئته إنما تعزله – اللهم إلا فيما يتعلق بالاحتكاكات الخارجية – عن أشباهه من البشر ، ولكن رغبات الفرد إنما تتخذ صبغتها الخاصة تحت تأثير البيئة البشرية ، كما أن عناصر تفكيره واعتقاده إنما ترد إليه من قبل الأفراد الآخرين الذين يعيش معهم ، ولولا التقاليد التى تصبح جزءاً من صميم عقليته ، بل لولا النظم الاجتماعية التى تنفذ إلى ما دون أفعاله الظاهرية ، ممتدة إلى باطن نواياه ، ومقاصده ، وضروب إشباعه . لصار أفقر من دواب الحقل ، وإذا كان التعبير عن الخبرة تعبيراً عاماً مشتركاً ، فذلك لأن الخبرات التى يعبر عنها هى ما هى بسبب ماعمل على صياغتها من خبرات الأحياء والأموات ، وليس من الضرورى أن يكون « الاتصال » أو « المشاركة » جزءاً من القصد المتعمد للفنان ، وإن كان من المستحيل عليه أن يتجنب كل تفكير فى جمهور (حتى ولو كان ذلك بالقوة) . ولكن وظيفة هذه الفكرة ونتيجتها هما إيجاد اتصال فعلى ، وهو اتصال لايتحقق عن طريق عرض خارجى محض ، بل من خلال الطبيعة التى يشارك فيها مع الآخرين .

والواقع أن من شأن التعبير أن يضرب على الحواجز التى تفصل الموجودات البشرية بعضها عن بعض . ولما كان الفن هو أشمل صورة

من صور اللغة ، بل لما كان قوام الفن — حتى إذا تركنا الأدب جانباً — هو الكيفيات العامة للعالم المشترك ، فليس بدعاً أن يكون الفن أكثر صور الاتصال كلية وحرية . والحق أن من شأن أية خبرة حادة من خبرات الصداقة أو المحبة أن تكمل ذاتها بطريقة فنية وقد يتخذ الإحساس بالمشاركة ، الذى يولده لدينا العمل الفنى ، صبغة دينية حاسمة ، وإن اتحاد البشر بعضهم مع بعض لهو الأصل فى ظهور الطقوس التى عملت — منذ العهود السحيقة للإنسان القديم حتى وقتنا الحاضر — على إحياء ذكرى أزمات الولادة ، والموت ، والزواج . والفن إنما هو امتـــداد لقوة الطقوس والاحتفالات على توحيد الناس — من خلال التمجيد المشترك — إلى سائر أحداث الحياة ومشاهدها . وهذه المهمة هى جزاء الفن أو مكافأته من جهة ، وهى خاتمه أو طابعه الخاص من جهة أخرى . وإنه لمن الحقائق المعروفة أن الفن يزاوج ، أو يؤلف ، بين الإنسان والطبيعة ، ولكن من شأن الفن أيضاً أن يشعر الناس بما يجمع بينهم بعضهم إلى بعض ، من وحدة الأصل ووحدة المصير .

الفصل الثانى عشر

تحدى الفلسفة (١)

إن الخبرة الجمالية لهى خبرة تخيلية ، وهذه الحقيقة – نظراً لارتباطها بفكرة خاطئة عن الخيال – قد عملت على إخفاء حقيقة أكبر ، ألا وهى أن كل خبرة شعورية تنطوى بالضرورة على قدر معين من الطابع التخيلى . حقاً إن جذور كل خبرة إنما تكمن فى تفاعل المخلوق الحى مع بيئته . ولكن هذه الخبرة لاتصبح شعورية – أعنى مسألة إدراك – إلا حينما تنفذ إليها المعانى المستمدة من الخبرات السابقة . والخيال هو المدخل الوحيد الذى تجد من خلاله تلك المعانى طريقها إلى التفاعل الحاضر . أوقد يكون الأجدر بنا أن نقول – كما رأينا منذ حين – إن التوافق الشعورى للجديد مع القديم هو بعينه الخيال ، ولئن كان تفاعل الكائن الحى مع البيئة متوافرا فى كل من الحياتين النباتية والحيوانية ، إلا أن الخبرة الحادثة لا تكون بشرية وشعورية إلا إذا تحقق ضرب من الامتداد أو الاتساع لما هو ماثل « هنا والآن » . بفضل المعانى والقيم المستمدة مما هو غائب بالفعل ، حاضرفى الخيال (فقط)(٢) .

والملاحظ دائماً أن هناك ثغرة تفصل بين ما يتسم به التفاعل المباشر من حضور « هنا والآن » ، وبين ضروب التفاعل الماضية التى تتكون

---

(١) المقصود بهذا العنوان هو التحدى الموجه إلى الفلسفة ، أى جملة الاعتراضات التى تساق ضد آراء الفلاسفة فى الخبرة الجمالية ، والموضوع الجمالى والعمل الفنى . وسيناقش ديوى فى هذا الفصل نظريات فلاسفة مثل كانت ، وشوبنهور ، وشيلر ، وسنتيانا ، وكروتشة . وغيرهم . . (المترجم)

(٢) « يشير العقل إلى نسق كلى أو نظام كامل من المعانى ، من حيث إن هذه المعانى متجسمة فى أعمال الحياة العضوية . . والعقل هو نور أوإشراق مستمر ، فى حين أن الشعور نور منقطع ، أو هو سلسلة من الومضات ذات « الشدات » المختلفة » – (« الخبرة والطبيعه » . ص ٣٠٣) .

من حصيلتها المدخرة ، تلك المعانى التى ندرك ونفهم عن طريقها ما يجرى الآن على قدم وساق ، ونظراً لهذه الثغرة ، فإن كل إدراك شعورى ينطوى على ضرب من المخاطرة . وإذا كان الإدراك مغامرة فى عالم المجهول ، فذلك لأن من شأنه حين يحقق ضرباً من التماثل بين الحاضر والماضى ، أن يعمل فى الوقت نفسه على إعادة بناء ذلك الماضى ، وحينما يتطابق الحاضر والماضى كل مع الآخر تماماً ، وحين لا يكون ثمة إلا الترديد والاطراد التام ، فإن الخبرة الناتجة لن تكون إلا الروتين والآلية ؛ أعنى أنها لم ترد إلى الشعور فى صميم الإدراك ، ولاشك أن ما فى العادة من قصور ذاتى إنما هو الذى يبطل تكيف معنى الخبرة الماثلة « هنا والآن » مع معانى الخبرات الأخرى التى بدونها لايكون ثمة شعور ، أعنى ذلك الجانب التخيلى من جوانب التجربة .

إن العقل — أعنى تلك المجموعة الخاصة من المعانى المنظمة التى يكون لأحداث الحاضر عن طريقها معنى أو دلالة بالنسبة إلينا — نقول :إن العقل لا يتدخل دائماً فى ضروب النشاط الفاعل والقابل التى تجرى هنا والآن ، وقد يحدث فى بعض الأحيان أن تحبط مساعى العقل ، أو أن يوقف نشاطه تماماً . وفى هذه الحالة ينعزل مجرى المعانى المحركة إلى الفعل تحت تأثير الاحتكاك ، أو التماس الحاضر ويظل قائماً على حدة ، وعندئذ لاتلبث هذه المعانى أن تكون مادة خصبة للهواجس الذاتية (أو أحلام اليقظة) والأحلام ، فتطفو الأفكار على السطح ، دون أن تلقى فى الوجود أية مرساة تكون بمثابة ملكيتها الخاصة أوحصيلتها الذاتية من المعانى ، وسرعان ما تجىء الانفعالات المنطلقة المائعة العائمة فترتبط هى الأخرى بتلك الأفكار ، ونظراً لما توفره تلك الانفعالات من لذة أومتعة ، فإنها تلقى ترحيباً كبيراً كما يسمح لها بأن تحتل المسرح بأكمله ، ولكنها تظل مرتبطة بالوجود على نحو نشعر معه — مادامت الصحة العقلية قائمة — بأنها مجرد ظواهر وهمية غير واقعية .

بيد أن من شأن هذه المعانى – مع ذلك – أن تتجسم بالفعل فى كل عمل على صورة مواد تصبح عن هذا الطريق عينه واسطة للتعبير عنها ، وهذه الحقيقة تمثل الخاصية المميزة لكل خبرة جمالية ذات طابع محدد. وإذا كان الطابع التخيلى هو الغالب على تلك الخبرة ، فذلك لأن المعانى والقيم التى هى أوسع وأعمق من الواقع الجزئى الماثل « هنا والآن » على صورة مرساة تستند إليها ، نقول: إن هذه المعانى والقيم تتحقق عن طريق بعض التعبيرات ، وإن لم يكن ذلك من خلال موضوع يظهر تأثيره الفعال مادياً فى علاقته بغيره من الموضوعات . وحتى لو نظرنا إلى أى موضوع نافع ، فإننا سنجد أنه لا سبيل إلى إنتاجه إلا عن طريق تدخل الخيال ، وحينما اخترعت الآلة البخارية ، فإن هذا الاختراع نفسه قد اقتضى وجود مادة معينة أدركت فى ضوء علاقات وإمكانيات لم تكن بعد قد فهمت حتى ذلك الحين ، ولكن حينما تم تجسم الإمكانيات المتخيلة فى تركيب (أو تجميع) جديد للمواد الطبيعية ، اتخذت الآلة البخارية مكانها فى الطبيعة . باعتبارها موضوعاً يملك من التأثيرات الفيزيائية مثل ما يملكه أى موضوع طبيعى آخر . وهكذا أحدث البخار نفس العمل الفيزيائى ، وأنتج نفس النتائج الطبيعية التى تقترن فى العادة بانتشار أى غاز فى ظل بعض الظروف الطبيعية المحددة . والفارق الوحيد هو أن هذه الظروف التى يعمل فى ظلها (البخار) إنما هى ظروف قد نظمت بفعل الاختراع البشرى .

بيد أن العمل الفنى مع ذلك – على خلاف الآلة – ليس مجرد ثمرة للخيال فحسب ، وإنما هو أيضاً « حقيقة بشرية » تعمل بطريقة تخيلية ، لا مجرد « موضوع مادى » يعمل فى نطاق الموجودات الطبيعية . والمهمة التى يضطلع بها هذا العمل هى أنه يركز الخبرة المباشرة ويعمل على توسيعها ، والمادة المشكلة للخبرة الجمالية إنما تعبر – فى ألفاظ جديدة – تعبيراً مباشراً عن المعانى المستثارة بطريقة تخيلية ، فهى لا تقتصر – كما هى الحال بالنسبة

إلى المواد المندرجة فى علاقات جديدة داخل الآلة — على توفير بعض الوسائل التى يتم عن طريقها تنفيذ أغراض (أو مقاصد) تعلو على الموضوع أو تمتد فيما وراء وجوده الخاص ، ومع ذلك ، فإن المعانى التى يتم استقدامها ، وتجميعها ، وإدماجها ، عن طريق التخيل ، لابد من أن تتجسم فى الوجود المادى الذى يتفاعل « هنا والآن » مع الذات ، ومن هنا فإن العمل الفنى هو بمثابة تحد يهيب بالشخص الذى يختبره إلى أن يحقق فعلا مماثلا من أفعال الاستدعاء والتنظيم عبر الخيال ، ومعنى هذا أن العمل الفنى لا يمكن أن يكون مجرد منبه أو وسيلة تؤدى إلى أسلوب صريح فى الفعل .

وإن هذه الحقيقة لهى التى تكون الطابع الفريد المميز للخبرة الجمالية ، كما أن هذا الطابع الفريد هو — بدوره — بمثابة تحد للفلسفة ، وهو بصفة خاصة تحد لذلك التفكير المذهبي الذى يسمى باسم « الفلسفة ». والحق أن الخبرة الجمالية إنما هى الخبرة المتكاملة ، أو الخبرة بتمامها ، ولو لم يكن لفظ « نقية » أو « خالصة » قد أسيء استعماله كثيراً فى الكتابة الفلسفية ، ولو لم يكن الاصطلاح قد درج فى كثير من الأحيان على استخدامه للدلالة على أن ثمة شيئاً مخلوطاً أو غير نقى فى صميم طبيعة الخبرة ، أو للإشارة إلى شيء يمتد فيما وراء التجربة ، لما ترددنا فى القول بأن الخبرة الجمالية هى الخبرة « النقية » أو « الخالصة » ؛ وذلك لأننا هنا بإزاء خبرة قد تحررت من شتى القوى التى تعرقل تطورها وتبعث فيها الاضطراب من حيث هى خبرة ، وتحررها فى هذه الحالة إنما هو تخلص من تلك العوامل التى تخضع الخبرة ، من حيث هى شيء نحصله بطريقة مباشرة لأشياء أخرى تعلو عليها أو تمتد فيما وراءها ، وإذن فإن على الفيلسوف أن يلتجئ إلى الخبرة الجمالية حتى يستطيع أن يفهم ماذا عسى أن تكون « الخبرة » .

وهذا هو السبب فى أنه وإن كانت النظرية الجمالية التى يضعها الفيلسوف بشكل عرضى محكا لقدرة صاحبها على تملك تلك الخبرة التى هى موضوع

تحليله ، إلا أنها فى الوقت نفسه شيء أكثر من ذلك . وآية ذلك أنها محك لاختبار قدرة المذهب الذى يضعه الفيلسوف على فهم طبيعة الخبرة ذاتها وليس هناك أى اختبار آخر يستطيع أن يكشف بمثل هذا اليقين عن تحيز أية فلسفة من الفلسفات ، كما تفعل معالجتها لموضوع الفن والخبرة الجمالية . والعيان التخيلي – كما نعرف – هو القوة التى توحد كل مركبات مادة العمل الفنى ، خالقة منها جميعاً كلا موحداً على الرغم مما فيها من تنوع ومع ذلك فإن شتى عناصر وجودنا التى تتجلى فى التأكيدات الخاصة والتحقيقات الجزئية للخبرات الأخرى ، إنما تدخل أيضاً فى خبرتنا الجمالية ، ولكنها تندمج اندماجاً تاماً فى ذلك « الكل » المباشر المميز لتلك الخبرة ، بحيث إن كل عنصر منها لينغمر بتمامه فى طياتها ، فلا يعود يتبدى فى الشعور باعتباره عنصراً متمايزاً .

بيد أن فلاسفة الجمال – مع ذلك – قد اتخذوا نقطة انطلاقهم فى أحيان كثيرة ابتداء من عامل واحد يضطلع بدور ما فى تكوين الخبرة ، ثم لم يلبثوا بعد ذلك أن حاولوا تفسير الخبرة الجمالية أو« شرحها » بالاستناد إلى عنصر واحد ، سواء أكان هو الحس ، أم الانفعال ، أم العقل ، أم النشاط ، أم الخيال نفسه منظوراً إليه بوصفه ملكة خاصة ، لا بوصفه تلك الطاقة التى تؤدى إلى إذابة أوتحلل سائر العناصر الأخرى . وإن فلسفات الجمال لهى عديدة متنوعة ، بحيث إنه قد يكون من المستحيل حتى ولا أن نقدم لها خلاصة موجزة فى فصل واحد ، ولكن النقد الفنى يمدنا بدليل ، لو أننا اتبعناه لوجدنا أنفسنا بإزاء مرشد أكيد يستطيع أن يأخذ بيدنا عبر هذه المتاهة.وهنا يمكننا أن نتساءل عن العنصر الخاص – فى تكوين الخبرة – الذى اعتبره كل مذهب العنصر الأساسى أو الصفة المميزة ، ولو أننا بدأنا من هذه النقطة ، لوجدنا أن النظريات الجمالية سرعان ما تنقسم من تلقاء نفسها إلى أنماط معينة وأن النسيج الخاص للخبرة بحسب ما تقدمه لنا كل

نظرية ، لابد من أن يكشف لنا عما تنطوى عليه من ضعف خصوصاً إذا أبرزنا ما بينه من تباين (أو تعارض) مع الخبرة الجمالية ذاتها ، وهنا لا نلبث أن نتحقق من أن المذهب الذى نحن بصدده قد فرض على الخبرة من الخارج بعض الأفكار المسبقة بدلا من أن يشجع الخبرة الجمالية أو- على الأقل - يتيح لها الفرصة ، لأن تروى علينا قصتها بنفسها .

ولما كان من شأن الخبرة أن تصبح شعورية عن طريق امتزاج المعانى القديمة والمواقف الجديدة امتزاجاً يغير شكل كل منهما (وهو التغيير الذى يشتق الخيال تعريفه منه) ، فإن النظرية القائلة بأن الفن ضرب من «الإيهام» make-believe قد تفرض نفسها علينا ، باعتبارها النظرية الطبيعية التى لابد لنا من أن نبدأ بها . والأصل الذى صدرت عنه هذه النظرية ، بل الأساس الذى تعتمد عليه ، إنما هو التعارض بين العمل الفنى بوصفه خبرة من جهة ، وبين الخبرة الموجودة لدينا عن« الواقع » من جهة أخرى . وليس من شك فى أنه لما كانت الصبغة التخيلية غالبة على الخبرة الجمالية ، فإن هذه الخبرة إنما توجد فى جو (أو وسط) خاص من الضوء لم يوجد قط من قبل على الأرض أو فى البحر . ومهما كان حظ العمل من « الواقعية » ، فإنه - إذا كان عملا فنياً بحق - لا يمكن أن يكون مجرد محاكاة ترديدية لتلك الأشياء التى هى من الألفة ، والانتظام ، والإلحاح بحيث نقول عنها: إنها « واقعية » ، وهنا تفترق نظرية « الإيهام » عن النظريات الجمالية الأخرى التى تقول بأن الفن « محاكاة » ، والتى تتصور المتعة المصاحبة له على أنها مجرد « تعرف » ؛ إذ تضع هذه النظرية يدها على نسيج أصيل من أنسجة الظاهرة الجمالية .

وفضلا عن ذلك ، فإننا لا نظن أن أحداً يستطيع أن ينكر أن هناك عنصر « حلم يقظة » - يكاد يقترب من حالة الحلم الحقيقى - يدخل فى عملية إبداع العمل الفنى ، وأن الخبرة التى نتذوق فيها العمل - حينما تكون قوية



« بهجة الحياة » لهنرى ماتيس

حادة كثيراً ما تقذف بالمرء إلى حالة من هذا القبيل . والحق أنه قد يكون من الأسلم لنا أن نقول: إن التصورات « المبدعة » فى الفلسفة والعلم لا تزد إلا إلى الأشخاص الذين مضوا فى الاسترخاء إلى حد الاستغراق فى أحلام اليقظة . وآية ذلك أننا حينما نكون مجهدين عملياً ، أو منهكين عقلياً ، فإن الذخيرة اللاشعورية من المعانى المختزنة فى مواقفنا أو اتجاهاتنا الوجدانية لا تجد أمامها أدنى فرصة للانطلاق ، وفى هذه الحالة يظل الجانب الأكبر من تلك الذخيرة محبوساً ، نظراً لأن من شأن مقتضيات أية مشكلة جزئية ، أو مطالب أى مقصد خاص ، أن تصد أو تعوق كل شىء . اللهم إلا العناصر المتعلقة مباشرة بالموضوع ، والواقع أن الأفكار والصور الذهنية لا ترد إلينا عمداً بل هى إنما تجيئنا على شكل بوارق أو ومضات ، ومثل هذه البوارق أو الومضات لا تكون كشافة باهرة الضوء أو هى تلهبنا بحق ، اللهم إلا حينما نكون قد تحررنا من المشاغل الجزئية السابقة .

وإذن فإن خطأ نظرية « الإيهام » أو « الوهم » فى الفن لا يرجع إلى نقص فى عناصر الخبرة الجمالية التى اتخذت منها هذه النظرية دعامة لبنائها ، وإنما يرجع هذا الخطأ إلى أنها قد عزلت واحداً من مركبات هذه الخبرة على حدة . فأنكرت بذلك — ضمناً أو بصراحة — عناصر أخرى لا تقل عنه أهمية . ومهما كانت درجة التخيل التى تنطوى عليها المواد المستخدمة لبناء عمل فنى ، فإن هذه المواد لا تصدر عن حالة « حلم اليقظة » لكى تستحيل إلى مادة قائمة فى صميم العمل الفنى . اللهم إلا حين يتم تنسيقها وتنظيمها ، ومثل هذا التأثير إنما يتحقق حين يجىء القصد (أو الغرض) فيتحكم فى اختيار المواد وتطويرها .

والطابع المميز لكل من الحلم وحلم اليقظة، إنما هو انعدام الضبط أو المراقبة من قبل القصد أو الغرض ؛ فالصور والأفكار هنا إنما تتابع واحدة بعد الأخرى كما يحلو لها ، وحلاوة هذا التتابع بالنسبة إلى الوجدان هى الضبط

الوحيد الذى يمارس فى هذه الحالة . وإذا كان لنا أن نستعمل اصطلاحاً فلسفياً قلنا إن المواد ذاتية ، ولكن النتاج الجمالى لايتولد إلا حينما تمتنع الأفكار عن الطفو ، لكى تتجسم فى موضوع ما من الموضوعات ، كما أن من شأن الشخص الذى يختبر (أو يعانى) العمل الفنى أن يشرد ويضل فى بيداء أحلام اليقظة التى لا يعتد بها ، اللهم إلا إذا ارتبطت صوره الذهنية وانفعالاته بالموضوع ارتباطاً يجعلها تنصهر أو تمتزج بصميم مادة هذا الموضوع ، فليس يكفى أن تكون تلك الصور والانفعالات قد تسببت أوتولدت عن هذا الموضوع ، بل لابد لها من أن تتشبع بكيفيات ذلك الموضوع حتى تصبح بحق خبرة منصبة على الموضوع ، والتشبع هنا إنما يعنى الانغماس التام . بحيث لا يكون لكيفيات الموضوع ، ولا للانفعالات التى تولدها ، أى وجود منفصل ، وكثيراً ما تولد لدينا الأعمال الفنية نشاطاً عملياً أوخبرة حركية تكون فى ذاتها مبعث متعة أومثار لذة ، فضلا عن أن هذه الخبرة قد تكون فى بعض الأحيان جديرة بالتحصيل ، لا مجرد انهماك فى عاطفية غير مقبولة ، أومجرد انغماس فى الإحساس الرقيق الذى لا محل له ! ولكننا لا نستطيع أن نعتبر مثل هذه الخبرة إدراكاً جمالياً نتذوق فيه الموضوع (أو نستمتع به) لمجرد أنها قد تولدت عنه .

وإذا كانت دلالة القصد (أو الغرض) بوصفه عاملا ضابطاً لكل من الإنتاج الفنى والتقدير الجمالى قد غابت عن الكثيرين ؛ فذلك لأنهم قد وحدوا بين القصد من جهة ، وبين الرغبة النقية التى يسمونها عادة باسم « الوازع » من جهة أخرى ، والقصد أو الهدف إنما يوجد دائماً على صورة « موضوع » . حقاً إننا لو نظرنا إلى الخبرة التى عملت على توليد عمل فنى مثل لوحة ماتيس المسماة باسم « بهجة الحياة » لتبين لنا أنها خبرة تخيلية إلى أعلى درجة ، فإنه لم يحدث قط من قبل أن وجد منظر من هذا القبيل . وقد تكون هذه اللوحة خير مثال يمكن أن نعثر عليه لتأييد النظرية القائلة بأن الفن أشبه

ما يكون بالحلم ولكن المواد التخيلية هنا لم تبق ، ولم تكن لتستطيع أن تبقى ، شبيهة بالحلم ، مهما كان من أمر الأصل الذى صدرت عنه . ومن هنا فقد كان لابد لها — حتى تصبح مادة لعمل فنى — أن تتصور بلغة اللون من حيث هو واسطة للتعبير ، كما يحدث مثلا بالنسبة إلى الرقص حينما تترجم صورته العائمة أو الإحساس به إحساساً غامضاً ، إلى إيقاعات المكان ، والخط ، وتوزيعات الضوء والألوان ، وليس الموضوع ، أو المادة المعبر عنها ، مجرد غرض متحقق ؛ وإنما هو (أو هى) باعتبارها موضوعاً صميم الغرض نفسه منذ البداية ، وحتى لو افترضنا أن الصورة قد تجلت بادئ ذى بدء على شكل حلم واقعى ، لكان من الحق مع ذلك أن نقول:إن مادة هذه الصورة قد اقتضت ضرباً من التنظيم ، فاتخذت طابع عناصر وعمليات موضوعية تحركت باتساق ودون تصدع نحو ضرب من التمام أوالاكتمال فى اللوحة ، بوصفها موضوعاً عاماً فى عالم مشترك .

و « القصد » (أو الغرض) فى الوقت نفسه ، إنما يطوى فى ثناياه — على أكبر نحو عضوى ممكن — ذاتا فردية . ولا يكشف الفرد عن ذاته العميقة ، أو يحققها على أكمل وجه . اللهم إلا فى الأغراض التى يستمسك بها ، والمقاصد التى يعمل من أجلها ، والتحكم فى المادة من قبل الذات لا يمكن أن يعد مجرد تحكم يقوم به « العقل » ، وإنما هو عملية ضبط تضطلع بها الشخصية التى تملك « العقل » كجزء متحد بها مندمج فيها ، وكل اهتمام إن هو إلا توحيد للذات مع جانب مادى معين من العالم الموضوعى ، أو من الطبيعة التى تشتمل على الإنسان ، وليس « القصد » سوى هذا التوحيد نفسه فى حالة فعل ، أما عمله فى الظروف الموضوعية ، أو من خلالها ؛ فهو امتحان أو محك لاختبار مدى صدقه أو أصالته . ومن هنا فإن مقدرة الهدف على قهر المقاومة أو استخدامها ، وضبط المواد أو تدبيرها ، إنما هى بمثابة إظهار لبناء هذا الهدف وطابعه الخاص ؛ وذلك لأن الموضوع

المبدع فى النهاية – كما سبق لنا القول – إنما هو القصد نفسه ، بوصفه هدفاً شعورياً وفاعلية محققة ، على حد سواء . وما يميز كل عمل فنى إنما هو التكامل التام بين ما تعزله الفلسفة عادة تحت اسمى « الذات » و « الموضوع » (أو بعبارة أصرح : « الجهاز العضوى » و « البيئة ») . وتمام هذا التكامل إنما هو معيار لمنزلته الجمالية . والواقع أننا لو نظرنا إلى عيب أى عمل ، لكان فى وسعنا دائماً أن نتقصاه فى خاتمة المطاف بالرجوع إلى ضرب من الإفراط فى جانب أو آخر ، مما يسىء إلى تكامل المادة والصورة ، ولاحاجة بنا إلى الدخول فى تفاصيل هذا النقد الخاص بنظرية « الإيهام » فى الفن ، فإن هذه النظرية ترتكز على نقض لوحدة العمل الفنى ، أو مخالفة لمبدأ التكامل نفسه ، ومعنى هذا أن نظرية « الإيهام » تنكر بصراحة ، أو تتجاهل بالفعل ، هذا التوحيد الذى يتم بين العمل من جهة ، وبين المادة الموضوعية والعملية البنائية من جهة أخرى ، فى حين أن هذا التوحيد هو جوهر الفن نفسه .

أما النظرية التى تقول بأن الفن لعب ، فهى شبيهة بالنظرية التى تقول : إنه حلم ، ولكنها تقترب أكثر (من تلك النظرية) من واقعية الخبرة الجمالية ؛ لأنها تعترف بضرورة الفعل ، أو القيام بعمل شىء ما ، وكثيراً ما يقال عن الأطفال : إنهم يصطنعون أسلوب الإيهام ، حينما يلهون أو يلعبون . ولكن الأطفال الذين يلعبون هم على الأقل منهمكون فى أداء أفعال تخلع على تخيلاتهم مظهراً خارجياً ، فالفكرة والفعل فى لعبهم ممتزجان تماماً ، ولو أننا شئنا أن نميز عناصر القوة والضعف فى هذه النظرية ، لكان علينا أن نحكم عليها بالنظر إلى ذلك النظام التدرجى الذى يسم بطابعه أشكال اللعب ، وهنا نجد أن الهرة الصغيرة قد تلعب ببكرة أو كرة ، واللعب فى هذه الحالة ليس بأكمله اتفاقياً أو جزافاً ، لأنه محكوم بالتنظيم البنائى للحيوان ، وإن كان ذلك – على الأرجح – لا يخضع لفعل غرض شعورى ، فإن الهرة الصغيرة تردد نفس الأفعال التى تستخدمها القطة فى اقتناص فريستها ،

ولكن لعب الهرة الصغيرة — وإن كان له نظام خاص بوصفه نشاطاً متناغماً مع الحاجات البنائية للجهاز العضوى — ليس من شأنه أن يغير من الموضوع الذى تلعب به ، اللهم إلا من حيث وضعه المكانى ، وهو مجرد تغيير عرضى (إن فى كثير أو فى قليل) فالبكرة ، أو الموضوع هو بمثابة المنبه أو المناسبة ، أو الذريعة — إن صح هذا التعبير — للقيام بممارسة حرة ممتعة لبعض أوجه النشاط ، ولكنه ليس مادة لهذا النشاط ، اللهم إلا بطريقة خارجية محضة .

والمظاهر الأولى للعب عند الطفل لا تكاد تفترق عن مظاهره لدى الهرة الصغيرة ، بيد أن المشاهد حينما تنضج الخبرة أن ضروب النشاط تصبح محكومة أكثر فأكثر بالغاية التى يراد بلوغها ، ومن ثم فإن الغرض (أو القصد) يصبح بمثابة الخيط الذى يمتد على طول تتابع الأفعال ، محولا إياها إلى سلسلة حقيقية ، أعنى مجرى خاصاً من النشاط له بداية محددة ، وحركة منتظمة نحو هدف ما ، وحينما يتحقق الاعتراف بالحاجة إلى النظام ، فإن اللعب لا يلبث أن يستحيل إلى مباريات (أو ألعاب منظمة) إذ تصبح له « قواعده » . وثمة انتقال تدريجى آخر : فإن اللعب لا ينطوي فقط على تنظيم لضروب النشاط بتوجيهها نحو غاية أو هدف ، بل هو ينطوى أيضاً على تنظيم للمواد . وآية ذلك أن الطفل حين يلعب بقطع الخشب: فإنه يبنى منزلا أو قلعة ، وهو يصبح على وعى بمعنى دوافعه وأفعاله حينما يشهد التغيير الذى تدخله على المواد الموضوعية ، وهنا تجىء الخبرات الماضية فتخلع معنى متزايداً باستمرار على ما قد تم صنعه أو أداؤه . والقلعة أو الحصن الذى يراد بناؤه لا يتحكم فقط فى اختيار الأفعال المؤداة وتنظيمها ، وإنما هو يعبر أيضا عن قيم الخبرة ذاتها ، حقاً إن العمل هنا بوصفه حدثاً مازال شيئاً مباشراً ، ولكن مضمونه قد أصبح يتكون من « وساطة » المواد الحاضرة التى تقوم على أفكار مستمدة من الخبرة الماضية .

وهذا الانتقال إنما هو الذى يحول اللعب إلى عمل ، ولكن بشرط

ألا نوحد بين العمل من جهة وبين الكد أو الكدح من جهة أخرى ، والواقع أن من شأن أى نشاط أن يصبح عملا حينما يكون موجهاً بواسطة عملية تحقيق لنتيجة مادية محددة ، فى حين أنه يصبح كداً أو كدحاً ، حينما تصبح ضروب النشاط ثقيلة باهظة ، أو حينما تكابد وتتحمل بوصفها مجرد وسائل للحصول على نتيجة ما ، ومن هنا فإنه ليس بدعا أن يسمى نتاج النشاط الفنى باسم العمل الفنى ، وإذا كان ثمة صدق فى نظرية اللعب فى الفن ، فذلك هو تأكيدها للطابع الحر المطلق للخبرة الجمالية ، لا إشارتها إلى وجود كيفية غير منظمة موضوعياً فى صميم النشاط . أما خطأ هذه النظرية فهو ينحصر فى عجزها عن التحقق من أن الخبرة الجمالية تنطوى على عملية « إعادة بناء » محددة للمواد الموضوعية ؛ « إعادة بناء » تسم بطابعها كلا من فنى الرقص والغناء . كما تسم بطابعها « الفنون التشكيلية » أيضاً ، فالرقص — مثلا — يتضمن استخدام البدن وحركاته بطريقة خاصة تعدل من حالتها « الطبيعية » ، والفنان هنا إنما يهتم بتأدية حركات أوممارسة ضروب من النشاط تكون ذات إشارة موضوعية محددة ، أعنى أنه يحدث تأثيراً معيناً على المادة بحيث يحولها إلى وسيلة تعبير ، وهكذا يظل اللعب موقف تحرر من الخضوع لغاية مفروضة من قبل الضرورة الخارجية ، كما هو فى الوقت نفسه معارض لكل كد أو كدح ، ولكنه يتحول إلى « عمل » من حيث إن النشاط الذى يقوم به مقيد بإنتاج حصيلة موضوعية (أو نتيجة موضوعية) ، وأى شخص أتيحت له الفرصة لمراقبة قصد الطفل حين ينكب على اللعب ، لابد من أن يكون قد فطن إلى امتزاج عنصر اللعب بعنصر الجد عنده امتزاجاً تاماً .

أما الآراء الفلسفية المتضمنة فى نظرية اللعب ، فهى تتمثل فى التعارض الذى تقيمه هذه النظرية بين الحرية والضرورة ، أو بين التلقائية والنظام ، وهذا التعارض ، إنما يرتد إلى نفس الثنائية التى شاعت عدواها فى نظرية « الإيهام » : ثنائية « الذات » و« الموضوع » ، والنغمة الضمنية التى تكمن

من وراء هذه النظرية هى الفكرة التى تذهب إلى أن الخبرة الجمالية هى عبارة عن انطلاق وتهرب من ضغط « الواقع » ، ومعنى هذا أن هذه النظرية تزعم أنه لا يمكن أن تقوم للحرية أدنى قائمة ، اللهم إلا إذا تحرر النشاط الشخصى من ضبط العوامل الموضوعية أو مراقبتها ، ولكن مجرد وجود العمل الفنى إنما هو الدليل الساطع على أنه لا وجود لمثل هذا التعارض بين تلقائية الذات من جهة ، وبين النظام والقانون الموضوعين من جهة أخرى . وآية ذلك أن موقف اللعب فى الفن، إنما يستحيل إلى اهتمام بالعمل على تحوير المواد بحيث تخدم غرض خبرة متطورة ، ولاسبيل إلى إشباع الرغبة والحاجة إلا من خلال مادة موضوعية ، وتبعاً لذلك فإن « موقف اللعب » هو أيضاً ضرب من الاهتمام بموضوع ما من الموضوعات .

وهناك صورة خاصة من صور النظرية القائلة بأن الفن لعب ، تنسب اللعب إلى وجود فيض من الطاقة فى الجهاز العضوى يتطلب التصريف أو يبحث عن منفذ ، ولكن هذه الفكرة تتغاضى عن مسألة تتطلب الإجابة ، ألا وهى : كيف تقاس هذه الزيادة فى الطاقة ؟ وما هو الأساس الذى نقرر بالاستناد إليه أن ثمة فائضاً ؟ ورد نظرية اللعب على هذا التساؤل أن الطاقة زائدة بالقياس إلى أوجه النشاط الضرورية بالنظر إلى حاجات أومطالب البيئة التى لابد من مواجهتها عملياً ، ولكننا لو نظرنا إلى الأطفال لوجدنا أنهم لا يشعرون بأى تعارض بين اللعب والعمل الضرورى . ومعنى هذا أن فكرة التباين أو التعارض بين الاثنين، إنما هى وليدة الحياة البالغة التى ننظر فيها إلى بعض ضروب النشاط على أنها مسلية أو مروحة عن النفس ، نظراً لتعارضها مع العمل الذى تشيع فيه عدوى الاهتمام الكادح أو العناية المضنية . بيد أن تلقائية الفن ليست تلقائية تعارض مع أمر ما من الأمور ، وإنما هى تلقائية تشير إلى الاستغراق التام فى عملية ترق أو تطور منتظم . وهذا الاستغراق هو ما يميز الخبرة الجمالية ، ولكنه مثل أعلى لكل خبرة ، وهذا

المثل الأعلى إنما يتحقق فى نشاط الباحث العلمى والإخصائى الفنى حينما تستوعب رغبات الذات وحاجاتها الملحة استيعاباً تاماً فى صميم الأشياء التى تحقق موضوعياً .

حقاً إن التعارض بين النشاط الحر من جهة ، والنشاط المفروض علينا من الخارج ، لهو واقعة تجريبية ، ولكنه ناتج إلى حد كبير عن الظروف الخارجية ، بحيث إنه يمثل شيئاً ينبغى العمل على استبعاده ما استطعنا إلى ذلك سبيلا ، لا شيئاً ينبغى أن نبنى منه صفة مميزة نعرف بها الفن ونحن لا ننكر أن هناك موضعاً فى التجربة للجانب الهزلى ولعناصر اللهو أو التسلية : « فإن أفضل الناس ليستطيب بين الحين والآخر قليلا من الهراء » . فضلا عن أن بعض الأعمال الفنية الخارجة عن نطاق الملهاة كثيراً ما تكون مسلية ، ولكن هذه الوقائع لا تكفى فى نظرنا لتعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم اللهو أو التسلية . وجذور هذا التصور إنما تكمن فى الفكرة التى تذهب إلى وجود تعارض أصلى راسخ بين الفرد والعالم (الذى عن طريقه يحيا الفرد ويترقى) ، بحيث إنه لا سبيل إلى بلوغ الحرية اللهم إلا عن طريق الفرار أو التهرب .

وليس من شك فى أن هناك من الصراع بين حاجات الإنسان ورغباته من جهة ، وبين ظروف العالم من جهة أخرى ، ما يكفى لإعطاء نظرية « الهروب » جانباً من الأهمية ، ولعل هذا ما قصد إليه سبنسر حينما قال عن الشعر : « إنه ليبدو فى العالم بمثابة ذلك الفندق اللطيف الذى نلوذ به هرباً من الألم وضوضاء الحياة بما فيها من ضجر وإملال » . ولكن القضية التى نحن بصددها لاتنصب على هذه السمة التى تصدق بلا شك على كافة الفنون ، وإنما هى ترتبط بالطريقة التى يحقق بها الفن عملية التحرير أو الإطلاق . فالمهم هنا أن نعرف ما إذا كان هذا الإطلاق يتم عن طريق التسكين أو تخفيف الألم أو عن طريق الإبدال أو التحول إلى عالم من الأشياء

يختلف اختلافاً جذرياً ، أوما إذا كان يتحقق عن طريق الكشف عما يستجيل إليه الوجود الواقعى بالفعل حينما يتم التعبير عن إمكانياته تعبيراً تاماً ، والظاهر أنه لما كان الفن إنتاجاً ، ولما كان هذا الإنتاج لايحدث إلا من خلال مادة موضوعية لا بد من معالجتها وتنظيمها وفقاً لإمكانياتها الخاصة ، فإن كل هذه الحقائق لتبدو حاسمة فى تأييدها للرأى الأخير. وما أصدق جيته حين يقول : « إن الفن لهو مشكل قبل أن يكون جميلا ، وذلك لأن الإنسان يضم فى جنباته طبيعة مشكلة تتبدى من خلال فعله ، بمجرد ما تتحقق لوجوده أسباب الأمن والطمأنينة . وحينما تمارس هذه الفاعلية المشكلة نشاطها فيما يوجد حولها ، يوحى من ذلك الوجدان الواحدى الفردى المستقل الذى لا يحفل ولا يأبه بكل ما هو غريب عنه ، فهناك لابد لها — سواء أكانت وليدة توحش فظ أم حساسية مصقولة — أن تصبح كلا حياً موحداً » ، أما هذا النشاط الحر المطلق من وجهة نظر الذات ، فإنه لابد من أن يكون منسقاً منظما من جانب المادة الموضوعية التى تخضع لعملية التحول أو التحوير .

ولما كان التباين (أو التعارض) يشتمل على جانب من البهجة أو السرور فإن من الصواب أن نقول: إننا نلتمس الإشباع عن طريق الانتقال من الأعمال الفنية إلى الأشياء الطبيعية ، كما نلتمسه عن طريق التحول من الأشياء الطبيعية إلى الفن ، وقد نجد لذة حقيقية أحياناً فى أن ننصرف عن الفن الجميل إلى الصناعة ، أو العلم ، أو السياسة ، أوالحياة العائلية ، وكما قال براوننج :

« وإنك لتشهد فينوس التى تنشدها أينما أدرت وجهك .

لكى تتطلع هناك إلى تلك الفتاة الصغيرة التى تخوض فى الجدول الرقراق »

وإن الجنود ليضيقون ذرعاً بالمحاربة ، كما أن الفلاسفة سرعان ما يتبرمون بالتفلسف ، والشاعر نفسه قد يجد بهجة كبرى فى أن يتقاسم مع أقرانه وجبة من الطعام . والخبرة التخيلية إنما تعطينا نموذجاً أكمل من كل ماقد تقدمه لنا

الخبرات الأخرى لما عسى أن تكون عليه الخبرة الحقيقية فى صميم حركتها وبنائها . ولكننا مع ذلك نبحث أيضاً عن نكهة الصراع المكشوف ، ونريد أيضاً صدمة الظروف العنيفة القاسية ، هذا إلى أنه لولا تلك الظروف ، لما كان للفن « مادة » . وهذه الحقيقة الأخيرة هى فى الواقع أكثر أهمية بالنسبة إلى النظرية الجمالية من أى تباين مزعوم أو أى تعارض نفترض وجوده ، بين اللعب والعمل ، أو بين التلقائية والضرورة ، أو بين الحرية والقانون . والواقع أن من شأن الفن أن يصهر فى تجربة واحدة كلا من الضغط الواقع على الذات من جانب الظروف الضرورية ، وتلقائية الفردية مع ما يقترن بها من جدة(١) .

وليست الفردية ذاتها فى الأصل سوى مجرد قوة أو إمكانية ، وهى لا تتحقق إلا من خلال التفاعل مع الظروف المحيطة الموجودة فى البيئة . والقدرات الفطرية التى تنطوى على عنصر فريد فى نوعه ، إنما تتحول عبر عملية الاتصال أو التفاعل ، لكى تستحيل إلى ذات ، وفضلا عن ذلك ، فإن طبيعة الذات لا تنكشف إلا من خلال المقاومات التى تتم مواجهتها ، ومعنى هذا أن تكوين الذات واتسامها بطابع الوعى أو الشعور، إنما يتحققان عبر التفاعل مع البيئة ، وليست فردية الفنان استثناء من هذه القاعدة ؛ فلو أن ضروب نشاطه بقيت مجرد لهو محض ، أو مجرد فاعليات تلقائية خالصة ، ولو لم يتحقق نوع من المواجهة بين ضروب النشاط الحر من جهة ، وبين المقاومة الصادرة عن الظروف الفعلية من جهة أخرى .

---

(١) إن أصرح تقرير فلسفى لما تنطوى عليه نظرية اللعب ، هو ذلك الذى نجده لدى شيلر فى كتابه « رسائل فى التربية الجمالية للإنسان » . وكان « كانت » قد وقف الحرية على الفعل الخلقى المحكوم بالتصور العقلى (الفائق للتجربة) للواجب . فجاء شيلر وأبرز الفكرة التى تذهب إلى أن اللعب والفن يشغلان مركزاً وسطاً أو مرحلة انتقالية بين مملكة الظواهر الضرورية ومملكة الحرية المتعالية لأنهما يربيان الإنسان ويحملانه على الاعتراف بمسئوليات الحرية وتحمل تبعاتها ، وآراء شيلر تمثل محاولة جريئة من جانب فنان للتهرب من الثنائية الصارمة للفلسفة الكانتية ، مع البقاء فى إطارها ..

لما تم إنتاج أى عمل فنى على الإطلاق ، والواقع أننا لو نظرنا إلى الإنتاج الفنى ابتداء من ظهور أول دافع إلى الرسم لدى طفل صغير حتى أعظم ضروب الإبداع الفنى لدى رمبرانت ، لوجدنا أن الذات إنما تخلق حين تخلق الموضوعات ، وأن هذا الخلق أوالإبداع إنما يتطلب التكيف الإيجابى مع المواد الخارجية ، بما فى ذلك تعديل الذات نفسها بحيث تصبح قديرة على الانتفاع بالضرورات الخارجية والتغلب عليها عن هذا الطريق نفسه ، بأن تدمجها فى رؤية فردية وتعبير فردى .

ولسنا نرى — من وجهة النظر الفلسفية — أى سبيل لحل النزاع المستمر فى مضمار النظريات الفنية والنقـــد الفنى بين « الكلاسيكى » و« الرومانتيكى » اللهم إلا بأن نقول: إنهما يمثلان ميلين أو اتجاهين يسمان بطابعهما كل عمل فنى أصيل ، وما يسمى باسم «الكلاسيكى » إنما يشير إلى النظام الموضوعى والعلاقات المتجسمة فى أى عمل فنى ، فى حين أن ما يسمى باسم « الرومانتيكى » إنما يشير إلى الجدة والتلقائية اللتين تصدران عن الفردية ، والمشاهد فى الحقب المختلفة ، ولدى الفنانين المختلفين ، أن هذا الاتجاه أو ذاك قد يكون هو الميل الغالب الذى يتم المضى فيه إلى نهايته ، وحينما يكون ثمة رجحان حاسم يسبب فقدان الاتزان فى هذا الجانب أو ذاك ، فإن العمل الفنى لابد من أن يجيء فاشلا ؛ وهنا يصبح « الكلاسيكى » ميتاً ، رتيباً ، مصطنعاً ، بينما يصبح « الرومانتيكى » وهمياً شاذاً ، غريب الأطوار ، وأما الرومانتيكى الأصيل فإنه سرعان ما يصبح — فى حينه — عنصراً معتمداً يعترف به كمركب أو مقوم من مقومات الخبرة ، بحيث إنه قد يصح أن نقول: إن ثمة جانباً من الصواب فى الرأى الذى يذهب إلى أن الكلاسيكى لا يخرج عن كونه فى النهاية مجرد إشارة إلى أن العمل الفنى قد أصبح معتمداً معترفاً به .

وما يميز الفن الرومانتيكى إنما هو النزوع نحو الغريب ، وغير المألوف ،

أو الرغبة فيما هو ناء أو قصى فى المكان والزمان ، ومع ذلك فإن الفرار من البيئة المألوفة إلى بيئة أخرى غريبة كثيراً ما يكون وسيلة لتوسيع الخبرة اللاحقة ، نظراً لأن من شأن جولات الفن أن تخلق ضروباً جديدة من الحساسية التى تجىء فتمتص – فى حينه – ما كان غريباً أو أجنبياً ، لكى تمنحه حقوق الجنسية ، فى نطاق التجربة المباشرة . ولئن كان دلاكروا المصور قد وضع الرومانتيكية فى غير موضعها ، إلا أنه قد كان – على أقل تقدير – مبشراً بالفنانين الذين ظهروا فى الجيلين اللاحقين له ، أولئك الفنانون الذين جعلوا من المشاهد الغريبة جزءاً من صميم المادة المشتركة للتصوير ، والذين لم تثر لوحاتهم – نظراً لتكيف صورتها مع موضوعها بشكل أدق مما كانت الحال لدى دلاكروا – أى إحساس بوجود عنصر غريب يبدو نائياً أو خارجاً عن المجال الطبيعى للخبرة ، وإن السير والتر سكوت ليعد عادة أديباً رومانتيكيا ، ولكننا لو عدنا إلى العصر الذى عاشر فيه نفسه ، لوجدنا أن وليام هازلت – الذى فضح أو ندد بقسوة بآرائه السياسية الرجعية – يقول عن إحدى رواياته : « إننا لو عدنا القهقرى قرناً واحداً من الزمان ، وعمدنا إلى وضع المشهد بأكمله فى مكان قصى همجى ، لبدا لنا كل شىء جديداً مذهلا فى الحقبة الحالية المتقدمة » فإذا أضفنا هذه العبارة التى وضعنا تحتها خطا ، إلى العبارة الأخرى التى يقول فيها : « إن كل شىء ليبدو جديداً يانعاً كما لو كان قد انبثق لتوه من بين أحضان الطبيعة » ، تبين لنا أن ثمة موضعاً (أو إمكانية) لإدماج الأشياء الرومانتيكية الغريبة فى صميم معنى البيئة الراهنة (أوالحاضرة) . والواقع أنه لما كانت الخبرة الجمالية بطبيعتها خبرة « تخيلية » ، فإن ما يحدد درجة « الشدة » التى يمكن الارتفاع بالعنصر التخيلى إلى مستواها – دون أن يصبح خارجاً عن المألوف ، أو زائداً عن الحد outre أو وهمياً صرفاً – إنما يتحدد بالعمل وحده ، لا بمقتضى قواعد أولية à priori تفرضها كلاسيكية مزعومة . ولقد كان شارلز لام

ـــ فيما قال هازلت ـــ : « يبغض الوجوه الجديدة ، وينفر من الكتب الجديدة ، ويكره الأبنية الجديدة ، ويستهجن العادات الجديدة » كما كان « يتمسك بكل ما هو غامض مبهم ، ويتعلق بكل ما هو ناء قصى » . هذا إلى أن لام نفسه يقول بصريح العبارة : « إننى لا أستطيع أن أجعل الأزمنة الحاضرة واقعية حقاً بالنسبة لى » ومع ذلك فإننا نجد باتر Pater الذى يورد هذه الكلمات يقرر أن لام كان يشعر فعلا بشاعرية الأشياء القديمة ولكن « بوصفها حية باقية كجزء من صميم الحياة الحاضرة ، أو باعتبارها مختلفة كل الاختلاف عن شاعرية الأشياء المنصرمة القديمة أو العتيقة » .

فإذا نظرنا الآن إلى النظريتين اللتين نقدناهما فيما سلف (بالإضافة إلى نظرية التعبير الذاتى التى سبق لنا نقدها فى الفصل الخاص بفعل التعبير) ، وجدنا أن السبب فى حرصنا على مناقشتهما هو أنهما تمثلان نموذجاً لتلك الفلسفات التى تعمد إلى عزل « الفرد » أو « الذات » : فالأولى منهما تتخير المواد التى هى فى صميمها ذاتية خاصة ، وذلك كالحلم مثلا . فى حين أن الثانية منهما تقتصر على النظر إلى ضروب النشاط التى هى بطبيعتها فردية محضة . وهاتان النظريتان حديثتان نسبياً وهما تقابلان التأكيد البالغ للعنصر الفردى الذاتى فى الفلسفة الحديثة ، أما النظرية الفنية التى كان لها شأن كبير خلال عصور تاريخية طويلة ، والتى ما زالت حتى اليوم محصنة تحصيناً قوياً لدرجة أن كثيراً من النقاد ليعدون « الفردية » مجرد بدعة مستحدثة أو تجديد غير مشروع فى الفن ، فتلك هى النظرية التى مضت فى الاتجاه المضاد تماماً . وقد اعتبرت هذه النظرية « الفرد » مجرد قناة أو مسلك تمر عبره المواد الموضوعية ، بحيث إنه كلما كانت هذه القناة (أو الواسطة) أكثر شفافية ، كانت أفضل . وهكذا اعتبرت هذه النظرية القديمة « الفن » مجرد تمثيل أو محاكاة ، وأن أنصار هذه النظرية ليهيبون بأرسطو ، على اعتبار أنه يمثل السلطة المعتمدة فى هذا الصدد ، ولكن أى طالب فلسفة يعلم تمام العلم أن

أرسطو كان يعنى شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف عن محاكاة الأشياء والمشاهد الجزئية ، أعنى أنه لم يقل بالتمثيل « الواقعى » بالمعنى الذى نفهمه فى وقتنا الحاضر .

والواقع أن « الكلى » — فى نظر أرسطو — هو من الناحية الميتافيزيقية أكثر واقعية من « الجزئى » . وبيت القصيد فى نظريته هو — على أقل تقدير — ما يوحى به السبب الذى يقدمه لاعتبار الشعر أكثر اتصافاً بالطابع الفلسفى من التاريخ ؛ فهو يقول إنه : « ليس من شأن الشاعر أن يخبرنا بما قد يحدث ، بل إن عليه أن ينبئنا بذلك النوع من الأشياء التى يمكن حدوثها ، أعنى أنه يحدثنا عن الممكن ، سواء أكان ضرورياً أم محتملا » . . ومعنى هذا أن الشعر يحدثنا — بالأحرى — عن الكليات ، فى حين أن التاريخ يحدثنا عن الجزئيات .

ولما كان أحد لا يستطيع أن ينكر أن الفن إنما ينصب على الممكن ، فإن تفسير أرسطو له (أى للممكن) بوصفه منصبا على الضرورى أو المحتمل هو فى حاجة إلى صياغة جديدة بعبارات المذهب الأرسططالى نفسه . والحق أن أرسطو يعتبر الأشياء ضرورية أو محتملة حين تتجلى على شكل أجناس أو أنواع لا على شكل جزئيات ، وهناك أنواع هى بمقتضى طبيعتها الخاصة ضرورية وأزلية أبدية ، فى حين أن هناك أنواعاً أخرى هى احتمالية فقط . والأنواع الأولى هى دائماً على ما هى عليه ، فى حين أن الثانية ليست كما هى إلا فى العادة ، أو فى الغالب ، أو بصفة عامة . ولكن كلا النوعين « كلى » ، نظراً لأنه هو ما هو ، بمقتضى ماهية ميتافيزيقية باطنة فى صميم طبيعته ، وهكذا نجد أرسطو يكمل العبارة التى أوردناها منذ حين بأن يقول : « إن الكلى هو ذلك النوع من الأشياء التى يلزم بالضرورة أو يحتمل على سبيل الترجيح أن يفعلها أو يقولها شخص ذو خلق أو طابع خاص ، وهـــذا هو ما يستهدفه الشعر . وإن كان الشعر يخلع على

الأشخاص أسماء أعلام ، والجزئى – على سبيل المثال – هو مافعله ألقبيادس أو ما عاناه » ؟

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى لفظ « خلق » أو« طابع » Character لوجدنا أن هذا اللفظ قد يترك فى نفس القارئ المحدث تأثيراً خاطئاً تماماً . حقاً إن القارئ قد يوافق على القول بأن الأفعال والأقوال المنسوبة إلى شخصية ما ، فى رواية ، أو دراما ، أو قصيدة ، ينبغىأن تصدر بالضرورة . أوعلى سبيل الاحتمال ، عن خلق ذلك الفرد ، ولكنه يعتبر « الخلق » طابعاً فردياً فى صميمه ، فى حين أن « الخلق » فى العبارة السابقة إنما يعنى الماهية أو الطبيعة الكلية . فالدلالة الجمالية – فى نظر أرسطو – لتصوير ماكبث، أو بندنيس Pendennis أوفيلكس هولت،إنما تتمثل فى الوفاء للطبيعة الكامنة فى فئة ما أو جنس ما . وأما فى نظر القارئ المحدث ، فإن هذه الدلالة إنما تعنى الوفاء للفرد الذى تعرض حياته الشخصية ، بحيث إن الأشياء التى تعمل ، أو تعانى أو تقال ، لابد من أن تجىء منتمية إليه ، موسومة بطابعه ، معبرة عن فرديته الأصيلة التى هى نسيج وحدها . ولاشك أن الفارق بين التصورين إنما هو فارق أساسى جذرى .

ولو شئنا أن نلخص تأثير أرسطو فى الأفكار اللاحقة فى الفن ، لكان فى وسعنا أن نجتزئ بنص قصير نورده نقلا عن بعض محاضرات السير جوشوا رينولدز ، وهنا نجد هذا المصور الإنجليزى المشهور يتحدث عن فن التصوير فيقول:إن مهمته تنحصر فى « عرض الأشكال العامة للأشياء » نظراً لأن « كل فئة من الموضوعات تنطوى على فكرة واحدة مشتركة أو شكل أساسى مشترك ، هو بمثابة العنصر المجرد للأشكال الفردية العديدة التى تندرج تحت تلك الفئة » ، وهذه الصورة العامة التى هى موجودة من قبل فى الطبيعة ، إن لم نقل بأنها هى بالفعل الطبيعة نفسها ، حينما تكون الطبيعة مخلصة لنفسها ، إنما « تنتقل » أو«تحاكى» فى الفن ، هذا إلى أن « فكرة الجمال فى كل جنس من الأشياء إنما هى فكرة ثابتة لا تقبل التغير» .

ولو أننا نظرنا إلى لوحات السير جوشوا رينولدز ، لوجدنا أن ما فيها من ضعف نسبي إنما يرجع إلى عيوب فى قدرته الفنية الخاصة ، لا إلى اعتناق للنظرية التى شرحها. وكم من أشخاص آمنوا بهذه النظرية ذاتها ، سواء فى الفن التشكيلى أو فى الفنون الأدبية،ولكنهم مع ذلك قد استطاعوا أن يسموا بأنفسهم فوق مستواها . والواقع أن فى وسعنا أن نقول: إن هذه النظرية — إلى حد ما — إنما هى مجرد انعكاس للحالة الفعلية التى كانت عليها الأعمال الفنية خلال فترة طويلة من الزمن ، نظراً لأنها كانت تبحث دائماً عن النموذج المثالى : typical ، كما كانت تحرص على تجنب كل ما قد يعد عرضياً أوحادثاً (ممكناً) ، ولايعكس لنا انتشار هذه النظرية فى القرن الثامن عشر القوانين التى كانت سارية فى فن ذلك العصر فحسب (فيما عدا فن التصوير فى فرنسا خلال الفترة المبكرة من ذلك القرن)، بل هو يعكس لنا أيضاً حالة الاستنكار العام التى كان يلقاها كل من فن الباروك والفن القوطى(١) .

بيد أن المسألة التى نحن بصددها هنا هى مسألة ذات صبغة عامة ؛ فليس فى الإمكان التخلص من الإشكال بمجرد الإشارة إلى أن الفن الحديث — بشتى أنواعه — قد أصبح يميل إلى البحث والتعبير عن السمات الفردية المتمايزة للموضوعات والمشاهد ، كما أنه لا يمكن الفصل فى المسألة عن طريق الزعم ipse dixit بأن كل هذه المظاهر الفنية التى تكشف عنها الروح الحديثة إن هى إلا تحولات مقصودة عن الفن الحقيقى ، يمكن تفسيرها بالرجوع إلى الرغبة فى التجديد لمجرد التجديد ، مع ما يقترن بهذه الحدة من شهرة . والواقع أنه — كما رأينا من قبل — كلما كان العمل الفنى أكثر تجسيما لما فى الخبرات من عناصر مشتركة بين أفراد كثيرين ، كان بالتالى

---

(١) قد يكون من الطريف فى هذا الصدد أن نشير إلى أن الأسقف الطيب بركلى حينما كان يريد أن يستهجن أى شيء — إن فى مضمار الرأى والعمل ، أو فى مضمار الفن ، نظراً لما فيه من إسراف أومغالاة أومن وهم وغرابة — فإنه كان يقول عنه: إنه « قوطى » !

أقوى تعبيراً . وليس من شك فى أن العجز عن إدخال « الضبط » الذى تمارسه المادة الموضوعية فى الاعتبار ، إنما هو الأساس الذى يستند إليه النقد الموجه إلى النظريات الذاتية التى عمدنا إلى مناقشتها منذ حين ، وإذن فإن المشكلة — بالنسبة إلى التفكير الفلسفى — ليست مشكلة وجود هذه المواد الموضوعية أو عدم وجودها ، بل هى مشكلة طبيعة تلك المواد ، والطريقة التى تعمل بمقتضاها على تطوير أوتوسيع حركة الخبرة الجمالية .

وليس ثمة موضع على الإطلاق للفصل بين مسألة طبيعة المادة الموضوعية التى تدخل فى تركيب العمل الفنى من جهة ، وبين الطريقة التى تعمل بمقتضاها من جهة أخرى . والحق أن الطريقة التى تدخل بمقتضاها مادة الخبرات الأخرى فى الخبرة الجمالية،إنما هى بعينها طبيعة تلك المادة بالنسبة إلى الفن . بيد أنه قد يكون من الممكن فى هذا الصدد أن نكشف عما ينطوى عليه لفظا « عام » و« مشترك » من لبس أو غموض . فهذان اللفظان يعنيان — مثلا — فى نظر أرسطو أو السير جوشوا معنى آخر غير ذلك الذى قد يرد بشكل طبيعى إلى ذهن القارئ المعاصر ؛ فهما فى نظر أرسطو والسير جوشوا يشيران إلى جنس أو نوع من الموضوعات ، فضلا عن أن النوع الذى يشيران إليه إنما هو نوع موجود من ذى قبل بحكم تكوين الطبيعة ذاتها . وأما فى نظر القارئ العادى (البرىء من كل ميتافيزيقا ضمنية) ، فإن لهذين اللفظين معنى أبسط يظهر فيه الطابع التجريبى بشكل أوضح ؛ ذلك أن « المشترك » common إنما هو مايتوافر فى خبرة عدد من الأشخاص ، بحيث إن أى شىء يشارك فيه عدد من الأشخاص لابد لهذا السبب عينه من أن يكون عاماً مشتركاً ، وكلما كان هذا الشىء أكثر تأصلا فى ضروب النشاط الفاعل والقابل التى تكون الخبرة ، كان أكثر عمومية وأوسع شمولا . والواقع أننا نعيش فى عالم واحد بعينه ، وهذا المظهر المعين من الطبيعة،إنما هو حقيقة مشتركة بيننا جميعاً .

وهناك دوافع وحاجات هى فى صميمها مشتركة بين البشر قاطبة . وليس « الكلى » شيئاً سابقاً من الناحية الميتافيزيقية على كل خبرة ، بل هو عبارة عن الطريقة التى تعمل على نحوها الأشياء فى التجربة بوصفها رباط اتحاد يجمع بين الأحداث ، والمشاهد الجزئية . ويمكن القول بأن أى شىء موجود فى الطبيعة ، أو فى مضمار العلاقات الإنسانية إنما هو بالقوة «مشترك» فى حين أن كونه مشتركاً بالفعل أم غير مشترك إنما يتوقف على بعض الظروف المتنوعة ، وبصفة خاصة ، على تلك الظروف التى تؤثر فى عمليات الاتصال أو المخالطة .

والحق أن الكيفيات والقيم لا تصبح « مشتركة » فى خبرة جماعة من البشر ، إلا عن طريق ضروب النشاط المشتركة ، واللغة ، وشتى وسائل الاتصال . ولكن الفن هو أشد وسائل الاتصال الموجودة قوة وفاعلية . ولهذا السبب فإن وجود العوامل المشتركة أو العامة فى الخبرة الواعية إن هو إلا مجرد أثر من آثار الفن . وأى شىء موجود فى هذا العالم ، مهما بدا لنا فردياً أو منعزلا فى صميم وجوده ، إنما هو (كما سبق لنا القول) عام أو مشترك بالقوة ؛ لأنه بحكم كونه جزءاً من البيئة ، يقبل التفاعل مع أى مخلوق حى كائناً ما كان ، ولكنه يصبح حصيلة شعورية « مشتركة » متقاسمة عن طريق الأعمال الفنية أكثر مما يصبح كذلك عن طريق أية وسيلة أخرى ، وفضلا عن ذلك فإن الفكرة التى تذهب إلى أن ما يكون «العالم» هو وجود أنواع ثابتة من الأشياء قد انهدمت تماماً على أثر تقدم العلوم الفيزيائية والبيولوچية . ولم تكن هذه الفكرة سوى مجرد نتاج لبعض الظروف الحضارية التى أثرت فى حالة المعرفة والتنظيم الاجتماعى ، فأدت إلى الحط من قيمة الفرد فى مضمار السياسة ، كما أفضت إلى التقليل من أهميته فى مضمار الفن والفلسفة على السواء .

أما بخصوص الطريقة التى تنفذ بها المادة الكامنة المشتركة إلى الفن ،

فتلك مسألة قد تعرضنا لها فيما سبق بمناسبة الحديث عن موضوعات أخرى ، خصوصاً عند حديثنا عن طبيعة الموضوع التعبيرى . وعند تعرضنا أيضاً لدراسة موضوع « الواسطة » . والواقع أن الواسطة – من حيث هى متمايزة عن المادة الغفل – إنما هى دائماً ضرب من اللغة ، وبالتالى طريقة فى التعبير أو التواصل . وليست الأصباغ اللونية ، والرخام ، والبرونز ، والأصوات ، من تلقاء نفسها وسائط ، بل هى إنما تدخل فى تكوين « الواسطة » عندما تتفاعل مع ذهن الفرد ومهارته . وقد نكون فى بعض الأحيان بإزاء لوحة نشعر بما فيها من طلاء أوصبغة لونية ، وفى هذه الحالة تكون الوسائل المادية متطفلة دخيلة ؛ إذ أنها لم تمتص أوتستوعب بحيث تتحد مع ما يريد الفنان أن يقدمه لنا ، وبالتالى فإنها تظل عاجزة عن أن تنقلنا بطريقة واضحة جلية إلى نسيج الموضوع نفسه ، سواء أكان قماشاً ، أم جسداً بشرياً ، أم سماء ، أم أى شىء آخر كائناً ما كان . وحتى كبار الفنانين أنفسهم قد لا ينجحون دائماً فى الوصول إلى مثل هذا الاتحاد التام : كما هو الشأن بالنسبة إلى سيزان مثلا . ومن جهة أخرى ، هناك فنانون أقل شأناً قد لا نشعر فى أعمالهم الفنية بالوسائط المادية المستخدمة ، ولكن لما كانت المادة الناقصة إنما توفرها لنا فى العادة تلك المعانى البشرية التى تتفاعل معها ، فإن من شأن مثل هذا العمل أن يظل تافهاً من حيث قوة تعبيره .

وكل هذه الحقائق التى أسلفنا ذكرها،إنما هى الدليل الساطع على أن واسطة التعبير فى الفن ليست موضوعية ولا ذاتية ، وإنما هى مادة لخبرة جديدة قد تحقق فيها التآزر بين « الذاتى » و« الموضوعى » بحيث لم يعد لأى واحد منهما وجود مستقل قائم بذاته . وإذا كان ثمة عيب حاسم فى نظرية التمثيل ، فذلك هو اقتصارها على التوحيد بين مادة العمل الفنى من جهة وبين ما هو موضوعى من جهة أخرى . فهذه النظرية تغض الطرف عن حقيقة هامة ألا وهى أن المادة الموضوعية لاتصبح مادة فن إلا حين

تتعدل وتتحور عن طريق دخولها فى علاقات فعل وانفعال يحياها شخص فردى ، بكل ما له من خصائص مزاجية ، وطريقة خاصة فى الرؤية ، وخبرة ذاتية فريدة فى نوعها . وحتى لو افترضنا أن هناك أنواعاً ثابتة خاصة من الموجودات (مع العلم بأنه ليس هناك بالفعل مثل هذه الأنواع) ، يكون من شأن جميع الجزئيات أن تخضع لها ، فستظل الحقيقة تشهد مع ذلك بأن هذه الأنواع لا يمكن أن تكون مادة للفن ، بل إنها لن تكون — على أحسن تقدير — سوى مجرد عناصر قد تصلح للعمل الفنى . ولكنها لن تصبح مادة لعمل فنى إلا بعد أن يكون قد تم تغييرها عن طريق مزجها بمواد أخرى تكون قد أدمجت فى باطن مخلوق حى فردى . ولما كانت المواد الطبيعية المستخدمة فى إنتاج أى عمل فنى لا يمكن أن تعد فى ذاتها « أو من تلقاء نفسها » واسطة أو وسائط ، فإنه لا يمكن وضع قواعد أولية à priori تحدد استعمالها الخاص ، وإنما تعين حدود الإمكانيات الجمالية بطريقة تجريبية فقط ، وذلك بالنظر إلى ما يصنعه منها الفنانون أنفسهم فى مضمار الممارسة العملية . وهنا نلتقى بدليل آخر على أن واسطة التعبير ليست ذاتية ولا موضوعية ، وإنما هى خبرة يندمج فيها كلا العنصرين بحيث يتكون من اندماجهما أو تكاملهما موضوع جديد .

والدعامة الفلسفية التى تستند إليها النظرية التمثيلية مجبرة بالضرورة على إغفال هذه الجدة الكيفية التى يتميز بها كل عمل فنى أصيل . وهذا الإغفال أو الإهمال إنما هو نتيجة منطقية تترتب على الإنكار الضمنى للدور الباطنى (الخاص) الذى تقوم به الفردية فى مادة العمل الفنى . والحق أن نظرية الواقع Reality التى تعرف « الواقعى » بالالتجاء إلى مفاهيم « الأنواع الثابتة » لابد من أن تجد نفسها مضطرة إلى اعتبار كل عناصر الجدة مجرد عناصر عرضية لا يعتد بها من الناحية الجمالية ، حتى ولو كانت ضرورية لا معدى عنها من الناحية العملية . هذا إلى أن المذاهب الفلسفية التى اتسمت

بطابع التحيز لفكرة « الطبائع الكلية » أو « النماذج الخلقية » Characters قد نظرت دائماً إلى « الأزلى » أو« اللامتغير» على أنه هو وحده « الواقعى » . ومع ذلك فإن أى عمل فنى أصيل لم يكن فى يوم من الأيام مجرد تكرار أو ترديد لأى شىء سبق أن وجد من قبل . حقاً إن ثمة أعمالا تميل إلى أن تكون مجرد تأليفات « أو أخلاط » لعناصر قد اختيرت من أعمال سابقة . ولكن مثل هذه الأعمال ليست فى الحقيقة أعمالا جمالية ، بقدر ماهى أكاديمية ، أعنى آلية أوميكانيكية . وليس النقاد وحدهم هم الذين انخدعوا بالسحر المصطنع أو الوهم المتسلط على الأفكار : لفكرة «الثابت» أومفهوم «اللامتغير» ، بل لقد شاركهم فى ذلك أيضاً مؤرخو الفن . ومن ثم فقد مال هؤلاء المؤرخون إلى تفسير الأعمال الفنية لكل عصر من العصور على أنها مجرد تأليفات للأعمال الفنية التى حققها السابقون ، مع الاعتراف بالجدة فقط حيثما ظهر « طراز » جديد ، وإن كان هذا الاعتراف نفسه قد جاء دائماً على مضض . بيد أن تداخل القديم والجديد ، وامتزاجهما التام فى العمل الفنى ، إنما هو تحد آخر من جانب الفن ضد الفكر الفلسفى . وهو يقدم لنا دليلا هادياً يرشدنا إلى طبيعة الأشياء ، وإن كنا هنا بإزاء دليل قلما حرصت المذاهب الفلسفية على اقتفاء خطاه .

والملاحظ أن الإحساس بتزايد الفهم ، أو بالتعقل العميق لموضوعات الطبيعة والإنسان ، نتيجة للخبرة الجمالية ، قد قاد الباحثين من الفلاسفة إلى اعتبار الفن ضرباً من المعرفة . كما أدى بالفنانين أنفسهم — وعلى الأخص الشعراء منهم — إلى النظر إلى الفن على أنه ضرب من الوحى ، أو الكشف عن الطبيعة الباطنة للأشياء . مما لا سبيل إلى الحصول عليه عن أى طريق آخر . وقد كان من آثار ذلك أن اعتبر الفن نوعاً من المعرفة الراقية ، فأصبح ينظر إليه لا على أنه يفوق معرفة الحياة العادية فحسب ، بل ومعرفة العلم نفسه أيضاً . والرأى الذى يذهب إلى أن الفن صورة من صور المعرفة (وإن لم تكن

أسمى من المعرفة العلمية) متضمن فى عبارة أرسطو القائلة بأن الشعر أشد اتصافاً بالطابع الفلسفى من التاريخ . وقد عبر الكثير من الفلاسفة بصراحة عن هذا الرأى عينه ، ولكننا لو وضعنا عبارات هؤلاء الفلاسفة جنباً إلى جنب لرأينا أن فيها ما قد يوحى بأن أصحابها قد عدموا كل خبرة جمالية ، أو أنهم قد وقعوا تحت تأثير بعض الآراء المسبقة عند تفسيرهم لتلك الخبرة . وآية ذلك أننا لا نكاد نصدق أن تكون تلك المعرفة المزعومة هى فى الآن نفسه معرفة بالأجناس الثابتة ، كما هو الشأن لدى أرسطو ؛ وبالمُثل الأفلاطونية ، كما هو الشأن لدى شوبنهور ؛ وبالبناء العقلى للكون ، كما هى الحال لدى هيجل ؛ وبالحالات الذهنية ، كما هى الحال لدى كروتشة ؛ وبالإحساسات مع ما يقترن بها من صور ارتباطية ، كما هو الشأن لدى المدرسة الحسية ؛ مع الاقتصار هنا على ذكر القليل من النماذج الفلسفية البارزة . ولو أننا نظرنا إلى هذه الكثرة الهائلة من التصورات المتعارضة التى أتينا على ذكرها ، لرأينا أن هؤلاء الفلاسفة كانوا أحرص على أن يقحموا على الخبرة الجمالية تطوراً جدلياً لبعض المفاهيم التى صاغوها دون أدنى اعتبار للفن منهم ، على أن يدعوا تلك الخبرة تنطق هى نفسها بلسان حالها .

بيد أنه مازال علينا — مع ذلك — أن نحاول تفسير ما يقترن بالخبرة الجمالية من إحساس بالكشف (أوالوحى) ، ومن تعقل قوى زائد للعالم . وإن الأعمال الفنية نفسها لتثبت لنا أن المعرفة تنفذ بشكل باطنى عميق إلى صميم عملية إنتاج العمل الفنى . ولو أننا نظرنا إلى المسألة من الناحية النظرية لوجدنا أن هذه النتيجة تترتب بالضرورة على الدور الذى يضطلع به الذهن . والمعانى المدخرة من الخبرات السابقة التى هى مندمجة بطريقة فعالة فى كل من الإنتاج والإدراك الجماليين . وهناك فنانون قد تأثروا تأثراً حاسما فى أعمالهم الفنية بالعلم الذى كان سائداً فى عصرهم . كما هو الشأن بالنسبة إلى لوكرتيوس ودانتى ، وملتون ، وشلى ، وليوناردو ، وديرر Dürer فى تكويناته

الكبرى (ولو أن هذا التأثر لم يكن فى صالح هذين الفنانين الأخيرين) . ولكن الفرق شاسع بين تحول المعرفة الذى يتم فى العيان الخيالى والانفعالى ، وفى التعبير من خلال الاتحاد بالمواد الحسية من جهة ، وبين المعرفة « بمعناها الدقيق » من جهة أخرى . وقد أعلن وردزوورث أن « الشعر هو من المعرفة بمثابة النفس الذى يشيع فيها الحياة ، والروح الرقيقة التى تخلع عليها اللطافة . فهو التعبير الحماسى المنفعل الذى يحدد سمات كل علم » . أما شلى فإنه يقول : « إن الشعر هو فى آن واحد مركز كل معرفة ومحيطها ، فهو تلك الحقيقة التى تشتمل على كل علم ، والتى لابد من أن يرد إليها كل علم » .

بيد أن هؤلاء إنما كانوا شعراء ، فليس بدعاً أن نراهم يتكلمون بطريقة خيالية . ولاشك أن « النفس » و« الروح الأسمى » للمعرفة،إنما هى بعيدة كل البعد عن أن تكون معرفة بالمعنى الحرفى الدقيق لهذه الكلمة . ويمضى ورد زوورث فى حديثه فيقول : « إن الشعر ينقل الإحساس إلى موضوعات العلم » . وكذلك يستطرد شلى فيقول : إن « الشعر يوقظ الذهن ويوسعه ، لكى يجعل منه إناء مستقبلا للآلاف من التأليفات الفكرية غير المفهومة » . وليس فى وسعنا أن ننسب إلى هذه الملاحظات أى نزوع نحو تعريف الخبرة الجمالية بأنها ضرب من المعرفة . وإنما الذى تشير إليه هذه العبارات — فى رأينا — هو التحول الذى يطرأ على المعرفة فى كل من إنتاج الأعمال الفنية وتذوقها ؛ إذ أن المعرفة تصبح هنا شيئاً أكثر من مجرد معرفة نظراً لأنها تمتزج بعناصر « غير — عقلية » لكى تكون خبرة ذات بال من حيث هى خبرة . وقد سبق لنا من وقت إلى آخر أن عرضنا تصوراً خاصاً للمعرفة بوصفها « أداتية » instrumental . وعلى الرغم من أن النقاد قد نسبوا معانى غريبة إلى هذا التصور ، إلا أن مضمونه الفعلى بسيط ؛ فإنه يعنى أن المعرفة أداة لإثراء الخبرة المباشرة عن طريق عملية الضبط أو المراقبة التى تتحكم بها فى الفعل الذى تمارسه . ولسنا نريد أن نجارى الفلاسفة الذين

سبق لنا نقدهم، فنفرض هذا التأويل بطريقة تعسفية على الأفكار التى قدمها لنا كل من وردزوورث وشلى ، ولكننا نظن أن فكرة مماثلة لتلك التى أتينا على ذكرها قد تترجم عن مقصدهما بطريقة طبيعية جداً .

حقاً إن مشاهد الحياة المعقدة لتصبح أوضح وأقرب إلى الفهم فى الخبرة الجمالية . ولكن لا كما يوضح التفكير أو العلم الأشياء بأن يحيلها إلى أشكال تصورية (أو صيغ عقلية) ، بل إنما تجىء الخبرة الجمالية فتبرز معانى الأشياء بوصفها مادة لتجربة موضحة ، متماسكة ، متسقة ، مكثفة ، أعنى لخبرة « مفعمة بالانفعال والتحمس » impassioned والعيب الذى تنطوى عليه — فى رأينا — تلك النظريات التمثيلية والعرفانية فى تفسير الظاهرة الجمالية، هو أنها تعزل خيطاً من خيوط الخبرة الشاملة — مثلها فى ذلك كمثل نظريات اللعب والإيهام — فى حين أن هذا الخيط لا يمكن أن يكون على ما هو عليه إلا بالنظر إلى النموذج الكلى الذى يسهم فيه ويمتزج به . فهذه النظريات إنما تأخذ عنصراً واحداً من عناصر الخبرة الجمالية ، لكى تجعل منه الحقيقة الكلية الشاملة . ومثل هذه النظريات لا تخرج عن أحد أمرين : فإما أنها تشير إلى توقف الخبرة الجمالية لدى أولئك الذين يعتنقونها — وفى هذه الحالة يكون هذا التوقف مصحوباً ببعض الهواجس المخية أو أحلام اليقظة المؤثرة — وإما أنها شاهد على نسيان أصحابها لطبيعة الخبرة الفعلية لمصلحة تأييد تصورات فلسفية سابقة التزم بها هؤلاء من قبل .

وثمة نموذج ثالث عام من النظريات الجمالية ، وهو ذلك الذى يمزج فكرة « الهروب » المتضمنة فى النموذج الأول من النظريات التى ناقشناها ، بالتصور العقلى المتطرف للفن ، وهو التصور الذى رأينا أنه يميز النموذج الثانى من تلك النظريات . والأصل التاريخى لهذا النوع الثالث — فى التفكير الغربى — إنما يرجع إلى أفلاطون . وقد اتخذ أفلاطون نقطة بدايته من فكرة المحاكاة ، ولكنه ذهب إلى أن هناك عنصر وهم أو خداع فى كل محاكاة .

ومن ثم فقد قرر أن الوظيفة الحقيقية للجمال فى كل موضوع – طبيعياً كان أم فنياً – إنما هى أن يقتادنا من الحس والظواهر إلى شىء يمتد فيما وراءها أو يعلو عليها . وإن أفلاطون ليقول فى إحدى إشاراته البارعة : « .. إن العناصر الإيقاعية الانسجامية للفن – مثلها فى ذلك كمثل نسمات تهب فى مكان لطيف – قد تقتادنا منذ نعومة أظفارنا ، بكل هدوء وطمأنينة ، نحو تحقيق الانسجام مع جمال العقل أو الاعتدال . والشخص الذى تربى على هذا النحو ، سيرحب – أكثر من الآخرين – بالعقل ، حينما يجىء أوانه ، عالماً أنه ملك خاص له » . وتبعاً لهذا الرأى ، فإن مهمة الفن هى أن يربينا ويثقفنا ، منتقلا بنا من الفن نفسه إلى إدراك الماهيات العقلية الخالصة . وهناك سلم ذو درجات متعاقبة يقودنا من الحس إلى مافوقه . والمرحلة الدنيا تتمثل فى جمال الموضوعات الحسية ، وهى مرحلة خطيرة من الناحية الأخلاقية ، لأنها تغرينا بالبقاء على هذا الوضع والاستمرار فيه ، ولكننا مدعوون إلى تخطى هذه المرحلة من أجل الصعود نحو جمال النفس . ومن هنا كان جمال القوانين والأنظمة الاجتماعية ، وعلينا بعد ذلك أن نتسامى بأنفسنا نحو جمال العلوم ، لكى نتمكن بالتالى من الوصول إلى المعرفة الحدسية الواحدية بالجمال المطلق . وفضلا عن ذلك فإن سلم أفلاطون هو سلم صاعد فى اتجاه واحد ، فليس هناك عودة من الجمال الأسمى نحو الخبرة الإدراكية أو التجربة الحسية .

وإذن فإنه لابد من النظر إلى جمال الأشياء المتغيرة – وكل ما فى الخبرة من أشياء هى فى حالة تغير – على أنه مجرد صيرورة كامنة للنفس تتحول بمقتضاها نحو إدراك النماذج الأزلية الأبدية للجمال . وحتى الإدراك الحسى لهذا الجمال ، فإنه لا يمكن أن يكون نهائياً حاسما . وفى هذا يقول أفلاطون : « لنتذكر كيف يستطيع المرء عن طريق هذا الاتحاد وحده – حينما يتاح له أن يرى الجمال بعين العقل – أن يخرج إلى عالم النور ، ليس فقط مجرد

صور أو أشكال جميلة ؛ بل الحقيقة نفسها أيضاً . ولتعلم أنه حينما يتسنى للمرء أن يلد الكمال الحقيقي ويعمل على تغذيته وتربيته ، فإنه عندئذ إنما يصبح صديقاً لله ، فيصير إلهياً بالقدر الذى يمكن للمخلوق الفانى أن يكونه ! » . — وقد جاء أفلوطين بعد أفلاطون فى زمان أطلق عليه جلبرت مورى : Gilbert Murray بحق عصر « انهيار الأعصاب » ، فراح يواصل استخراج النتائج المنطقية التى تضمنتها العبارة الأخيرة . وهكذا لم تعد صفات التناسب ، والتماثل ، والتكيف التوافقى للأجزاء هى التى تكون مقومات الجمال فى الموضوعات الطبيعية أو الفنية . كما لم يعد الجمال ينحصر فى السحر الحسى بأى حال من الأحوال ، بل أصبح جمال هذه الأشياء بمثابة صفة مخلوعة عليها من قبل الماهية الأزلية الأبدية أو الطابع الثابت الذى يشع من خلالها . وخالق جميع الأشياء هو فى نظر أفلوطين Plotinus الفنان الأعظم الذى يخلع على المخلوقات كل ما يسبب لها الجمال ، أو ما يجعل منها أشياء جميلة . وقد اعتقد أفلوطين Plotinus أنه ليس مما يليق بالموجود المطلق أن يُتَصور على أنه كائن مشخص ، ولكن المسيحية لم تشارك أفلوطين فى توجسه « من كل نزعة تشخيصية » ، بل هى قد ذهبت ، فى ترجمتها الخاصة للأفلاطونية المحدثة ، إلى أن جمال الطبيعة والفن هما مظهران قائمان فى نطاق العالم المدرك ، لتلك « الروح » التى تفوق الطبيعة وتعلو على كل إدراك .

ونحن نجد صدى لهذه النظرية عند كارليل(*) حينما يقول : « إن الفن يظهرنا على « امتزاج اللامتناهى بالمتناهى ، وكأنما هو قد أصبح مرئياً ، أو كأنما هو قد استحال إلى شىء يمكن نيله أو إدراكه هناك . وكل الأعمال الفنية الصادقة إنما هى من هذا القبيل ؛ فنحن نلحظ فيها (بشرط أن نعرف

(*) كارليل Carlyle (١٧٩٥ – ١٨٨١) كاتب اسكتلندى مشهور ولد بمدينة اكسلفيشان Ecclefechan وهو مؤلف كتاب « الأبطال وعبادة البطل » . والكتاب المسمى باللاتينية Sartor Resartus (أو فلسفة الملابس) . (المترجم)

كيف نفرق بين العمل الفنى الصادق والإنتاج المهوش المصطنع) أن الأبدية تطل عبر الزمان ، وكأن الحقيقة الإلهية نفسها قد أصبحت مرئية » . كذلك نجد لدى بوزانكيت — أحد الفلاسفة المثاليين المحدثين الذين ينتسبون إلى التقليد الألمانى — شرحاً واضحاً أو تقريراً حاسما لهذه النظرية ، حينما يؤكد أن روح الفن هى الإيمان « بالحياة والحقيقة الإلهية التى تشيع فى العالم الخارجى وتنفخ فيه من روحها ، بحيث إن « الخصائص المثالية » التى يتميز بها الفن ليست ثمرة لخيال قد نأى بنفسه عن الواقع ، بقدر ما هى شواهد حية تنطق بلسان الحياة والحقيقة الإلهية التى هى وحدها الموجود الواقعى ، بأقصى معانى هذه الكلمة » .

أما الميتافيزيقيون المعاصرون الذين انصرفوا عن التقليد اللاهوتى ، فهم قد رأوا أنه ليس ما يمنع « الماهيات » منطقياً من أن تقوم بمفردها ، وأنها ليست بحاجة إلى ذلك السند الذى كان يظن أنها تلقاه من قبل وجودها فى « عقل » أو « روح » ، وقد كتب أحد هؤلاء الفلاسفة المعاصرين — ألا وهو سنتيانا — يقول : « إن طبيعة الماهية لا تتبدى على أحسن وجه اللهم إلا فى « الجميل » . ولكن بشرط ألايكون الجميل مجرد لقب غامض نخلعه على شيء ما بطريقة تقليدية ، بل حضوراً إيجابياً فعالا أمام الروح . وحينما نكون بإزاء صورة نشعر أنها جميلة ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء « مركب » واضح تتألف منه « وحدة » واضحة ، أو بإزاء طابعين متمايزين من الشدة والفردية نرى بوضوح أنهما ينتسبان إلى « حقيقة » لا مادية خالصة ، وغير قابلة لأن توجد على نحو آخر غير هذا النحو الجميل السار . ولئن كان هذا الجمال الإلهى واضحاً للعيان ، خاطفاً كالبرق ، غير ملموس ، شريداً لا موضع له فى عالم الواقع المادى ، إلا أن من المؤكد مع ذلك أنه فردى مكتف بذاته ، فضلا عن أنه — حتى إذا احتجب إلى حين — لا يمكن أن ينطفئ بالفعل أو يخمد تماماً ، وذلك لأنه وإن حل فى الزمان ، إلا أنه

ينتسب إلى الأبدية » . ثم يستطرد سنتيانا فيقول : « إن أشد الأشياء مادية ، حينما نشعر بأنه شيء جميل ، سرعان ما يفقد طابعه المادى ، لكى يعلو على مستوى العلاقات الشخصية الخارجية ، ويصبح متركزاً متعمقاً فى صميم وجوده ، أعنى — بإيجاز — أنه يخضع لعملية « تصعيد » أو « إعلاء » يستحيل معها إلى « ماهية » ، والنتائج المترتبة على هذا الرأى متضمنة فى الماهية التى تقول : « إن القيمة إنما تكمن فى المعنى ، لا فى المادة ، أو فى المثل الأعلى الذى تقر به الأشياء ، لا فى الطاقة التى تنطوى عليها تلك الأشياء » . (مع ملاحظة أن الفقرة التى أبرزناها ليست هكذا فى الأصل) .

ونحن نعتقد أن هناك حقيقة تجريبية متضمنة حتى فى هذه النظرة إلى الخبرة الجمالية ، وقد سبق لنا أن تحدثنا أكثر من مرة عن تلك الكيفية القوية المباشرة التى إذا اتصفت بها الخبرة الجمالية أصبحت خبرة صوفية تفوق الوصف . ولكن التأويل العقلى المتطرف سرعان ما يترجم تلك الكيفية المباشرة التى تتسم بها الخبرة ، إلى لغة التفكير الميتافيزيقى الحالم ، ومهما يكن من شيء ، فإن مقارنة هذا التصور الخاص للماهية القصوى بالخبرة الجمالية الملموسة ، لابد من أن يكشف لنا عن العيبين الحاسمين اللذين يفتان فى عضد تلك النظرة . وهنا نجد أن كل خبرة مباشرة هى بطبيعتها كيفية ، والكيفيات هى ما يخلع على خبرتنا فى الحياة بطريقة مباشرة كل ما لها من قيمة ، بيد أن التفكير ، أو التأمل العقلى ، إنما يمضى خلف الكيفيات المباشرة ، نظراً لأنه حريص على معرفة العلاقات ، متغافل أو منصرف عن الاهتمام بوضعها الكيفى . وقد جاء التفكير الفلسفى فأمعن فى ملاقاة الكيفيات بروح عدم الاكتراث ، لدرجة أنه وقف منها موقف الكراهية أو النفور . وهكذا أصبحت الكيفيات فى نظره ملمات تحجب الحقيقة ، وكأنما هى ستائر قد أسدلها الحس على الواقع . ولم يلبث الخوف من الحس — وهو فى الأصل خوف أخلاقى — أن عمل على تقوية النزوع نحو الحط من قدر الكيفيات

الحسية المباشرة ، خصوصا وأن كل الكيفيات هى فى حاجة دائماً إلى وساطة ضرب ما من ضروب الإحساس . والواقع أن الحس قد بدا لأفلاطون غواية تصرف الإنسان عن الاهتمام بالروحانيات ، فهو لم يفسح أدنى مجال للحس ، اللهم إلا بوصفه أداة يستطيع الإنسان عن طريقها أن يصل إلى حدس بالماهية اللامادية غير المحسوسة . ولكن لما كان العمل الفنى هو عبارة عن تشرب المواد الحسية بالقيم المتخيلة ، فإننا لا نجد سبيلا لنقد هذه النظرية خيراً من القول بأنها تمثل ميتافيزيقا وهمية لا تمت بأدنى صلة إلى الخبرة الجمالية الفعلية .

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى لفظ « ماهية » ، لوجدنا أنه لفظ غامض ملتبس إلى أعلى درجة . ونحن نستعمل هذا اللفظ فى الكلام الجارى للإشارة إلى لباب الشىء ، فنحن — مثلا — نصفى مجموعة من المحادثات أو المعاملات المعقدة ، لكى نتوصل إلى النتيجة التى نعدها « بيت القصيد » أو « لب الموضوع » essential . ونحن فى هذه الحقيقة إنما نستبعد كل ما لاعلاقة له بالموضوع ، لكى نستبقى العناصر الأساسية الجوهرية التى لا غنى عنها ، وبهذا المعنى يمكننا أن نقول: إن كل تعبير أصيل إنما يتجه نحو « كنه » الموضوع أو « ماهيته » ، والماهية هنا إنما تشير إلى عملية تنظيم المعانى على اعتبار أن المعانى كانت مشتتة مخفية (إن فى كثير أو فى قليل) تحت تأثير الأحداث المصاحبة لضروب عديدة من الخبرات . كذلك نلاحظ أن ما هو « جوهرى » أو « ضرورى » إنما هو كذلك بالإشارة إلى مقصد أو غاية . وإلا لما كان ثمة اعتبارات — دون أخرى — نعدها هى وحدها ضرورية لا غنى عنها . والواقع أن « لب » أى مجموعة من « المعاملات » ليس واحداً بالنسبة إلى المحامى والباحث العلمى والشاعر . وليس من شك فى أن العمل الفنى قد يحمل « خلاصة » عدد كبير من التجارب . وهو قد يحملها فى بعض الأحيان بطريقة مكثفة أخاذة إلى أبعد الحدود ، وهنا يكون الغرض من

الانتقاء والتبسيط إنما هو التعبير « الجوهرى » أو « الأساسى » ، ولعل من هذا القبيل ما كان يفعله كوربيه Courbet حينما كان ينقل إلينا فى الكثير من الأحيان ماهية « الصفاء » الذى يتشبع به المنظر الطبيعى . أو كلود Claude حينما كان ينقل إلينا ماهية « أماكن اللذة » genius Loci والمشاهد المفعمة بالسرور arcadian أو كونستابل Constable حينما كان ينقل إلينا ماهية المشاهد الريفية الساذجة بإنجلترا أو أوترلو Utrillo حينما كان ينقل إلينا ماهية الأبنية القائمة فى شوارع باريس ، وهذا ما يفعله أيضاً أهل الدراما ومؤلفو الروايات حينما يركبون شخصياتهم : فإنهم ينتزعون « الجوهرى» من « العرضى » .

ولما كان العمل الفنى إنما هو موضوع لخبرات مصعدة مكثفة ، فإن الغرض الذى يحدد ماهو جوهرى من الناحية الجمالية،إنما هو على وجه الدقة تكون خبرة تجىء بمثابة خبرة حقيقية بكل معانى هذه الكلمة .وبدلا من أن نتهرب من الخبرة لكى نلوذ بعالم ميتافيزيقى ، نهيئ مواد الخبرات بحيث تستحيل إلى مادة خصبة محملة بالخبرات الجديدة . هذا إلى أن الإحساس المتوافر لدينا الآن عن الخصائص الجوهرية أو السمات الأساسية للأشخاص والموضوعات،إنما هو فى جانب كبير منه نتيجة أو ثمرة من ثمار الفن ، فى حين أن النظرية التى نحن بصددها تتصور أن الفن يعتمد على ماهيات قائمة من ذى قبل ، ويشير إليها أو يحيل عليها ، فتقلب بذلك الآية أو تعكس وضع العملية القائمة بالفعل ، والواقع أنه إذا كان لدينا الآن شعور واع بالمعانى الجوهرية ؛ فذلك أولا وقبل كل شىء لأن الفنانين فى شتى ميادين الفن قد انتزعوها وعبروا عنها فى موضوعات ناصعة بارزة ، مستخدمين مادة الإدراك الحسى . والصور أو المثل التى ظن أفلاطون أنها نماذج أو أنماط للأشياء الموجودة بالفعل ، إنما يرجع الأصل فيها إلى الفن اليونانى حتى إن مسلك أفلاطون نحو الفنانين لهو فى صميمه مثال هائل للجمود العقلى .

ولو أننا نظرنا إلى كلمة « حدس » ، لوجدنا أننا هنا بإزاء لفظ يعد من أكثر الألفاظ غموضاً والتباساً فى كل مضمار التفكير . والنظريات التى تعرضنا لها منذ حين ، تفترض أن « الماهية » هى الموضوع الخاص للحدس . ولكن كروتشة يأبى إلا أن يمزج فكرة الحدس بفكرة التعبير . وقد سبب التوحيد بين هاتين الفكرتين ، أو بينهما وبين الفن ، الكثير من الخلط فى أذهان القراء . بيد أننا مع ذلك نستطيع أن نفهم السر فى هذا التوحيد ، لو أننا عدنا إلى الدعامة التى يرتكز عليها بناء مذهبه الفلسفى وهوما يعطينا مثلا ممتازاً لما يحدث حينما يفرض الباحث النظرى بطريقة تعسفية بعض التصورات الفلسفية السابقة على خبرة جمالية موقوفة أو معطلة . والحق أن كروتشة فيلسوف يؤمن بأن الوجود الواقعى الأوحد هو « العقل » ، وأن « الموضوع لا يوجد إلا إذا أصبح معروفاً ، بمعنى أنه لا ينفصل بحال عن العقل العارف (أو الذات العارفة) » . والملاحظ فى الإدراك الحسى العادى أن الموضوعات تعتبر خارجية بالنسبة إلى الذهن ، ولكن كروتشة يقرر أن إدراك موضوعات الفن والجمال الطبيعى ليس حالة من حالات الإدراك الحسى ، بل هى حدس يعرف الموضوعات بوصفها هى ذاتها حالات ذهنية (أو نفسية) . « فما نعجب به فى أى عمل فنى إنما هو الصورة التخيلية المكتملة التى التحفتها أو تلبست بها إحدى الحالات النفسية » . و« الحدوس إنما هى إدراكات حدسية بحق ، لأنها تمثل مشاعر أو حالات وجدانية » . وتبعاً لذلك فإن الحالة الذهنية التى تكون أى عمل فنى إنما هى « تعبير » من حيث هى مظهر لحالة ذهنية ، وهى « حدس » من حيث هى معرفة بحالة ذهنية . ولسنا نقصد من وراء هذه الإشارة إلى نظرية كروتشة تفنيدها أو دحضها ، بل نحن نوردها على سبيل التمثيل للتطرف الذى تقع فيه الفلسفة حينما تفرض بطريقة تعسفية ، نظرية مسبقة على الخبرة الجمالية ، فلا تكون النتيجة التى نصل إليها فى خاتمة المطاف سوى ضرب من التشويه التعسفى الجائر .

أما شوبنهور – مثله فى ذلك كمثل كروتشة – فإنه يكشف فى الكثير من إشاراته العرضية عن إحساس بالأعمال الفنية يزيد (ولا يقل) عن كل ما نجده لدى معظم الفلاسفة الآخرين ، ولكن تأويله للحدس الجمالى جدير بأن يشار إليه بوصفه مثالا آخر لعجز الفلسفة التام عن مواجهة التحدى الذى يثيره الفن فى وجه الفكر التأملى . وقد كتب شوبنهور مؤلفاته بعد أن كان «كانت» قد وضع مشكلة الفلسفة بإقامة تفرقة حاسمة بين المعنى والظواهر ، أو بين العقل والظواهر ، ولاشك أن وضع أية مشكلة إنما هو أنجع السبل للتأثير على التفكير اللاحق . وهكذا جاءت نظرية شوبنهور فى الفن ، على الرغم مما تنطوى عليه من الملاحظات الكثيرة الحاذقة ، مجرد توسيع جدلى (أو ديالكتيكى) لحله الخاص للمشكلة الكانتية ، ألا وهى مشكلة العلاقة بين المعرفة والواقع ، أوبين الظواهر الحقيقية القصوى .

وكان «كانت» قد جعل من الإرادة الأخلاقية ، تلك الإرادة التى يحكمها الشعور بالواجب بوصفه شعوراً يفوق الحس ويعلو على التجربة ، المدخل الأوحد إلى اليقين أو الإيمان بوجود الحقيقة القصوى . ثم جاء شوبنهور ، فتصور وجود مبدأ فعال أطلق عليه اسم « الإرادة » . وقال عنه: إنه المصدر الخلاق لسائر الظواهر – سواء أكانت ظواهر الطبيعة أم ظواهر الحياة الخلقية – وقد ذهب فى الوقت نفسه إلى أن الإرادة هى صورة من صور الجهاد العنيف النهم الذى قضى عليه بالإحباط المستمر والفشل الدائم . وعلى ذلك ، فإن السبيل الأوحد لبلوغ السلم والرضا الدائم إنما يكون بالفرار من الإرادة والتخلص من كل ثمراتها . وكان «كانت» قد وحد بين الخبرة الجمالية والتأمل ، فجاء شوبنهور وأعلن أن التأمل هو أسلوب الفرار (أو الهروب) الأوحد . وقال: إننا حينما نتأمل الأعمال الفنية ، إنما نتأمل التحققات الموضوعية objectifications – للإرادة ، وبالتالى فإننا نتحرر من السلطة التى تفرضها علينا الإرادة فى سائر ضروب الخبرة الأخرى ،

والتحققات الموضوعية للإرادة هى بمثابة «كليات» ، فهى أشبه ما تكون يصور أفلاطون الأزلية الأبدية ، أو بالمثل ، ونحن حين نتأملها تأملا خالصاً،فإننا نفقد ذواتنا فيها . وبالتالى فإننا نذوب فى « الكلى » ، ونحصل على « الغبطة الروحية النابعة من إدراك قد خلا تماماً من كل إرادة » .

وأنجح نقد يمكن أن يوجه إلى نظرية شوبنهور،إنما هو ذلك الذى نجده فى صميم عرضه لنظريته . وآية ذلك أنه يستبعد من الفن كل سحر ، نظراً لأن السحر إنما يعنى الجاذبية ، والجاذبية هى ضرب من الاستجابة عن طريق الإرادة ، أو هى فى الواقع ذلك الجانب الإيجابى من علاقة الرغبة بالموضوع ، فى حين أن النفور هو الجانب السلبى لهذه العلاقة ، ولكن ثمة أمراً آخر قد يكون أكثر أهمية من كل ذلك ألا وهو التنظيم الهرمى الثابت أو الترتيب الطبقى المحدد الذى أقامه شوبنهور ؛ فهو لا يقتصر على القول بأن ضروب الجمال الطبيعى أدنى أو أقل شأناً من ضروب الجمال الفنى نظراً لأن ما تحصل عليه الإرادة من « تحقق موضوعى » فى الإنسان يفوق كل ما تحصل عليه فى الطبيعة ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن ثمة تنظيما من الأدنى إلى الأعلى يشيع فى كل من الطبيعة والفن . والتحرر الذى نحصل عليه من تأملنا للخضرة ، والأشجار ، والأزهار ، يعد أدنى شأناً من ذلك التحرر الذى نحصل عليه من تأملنا لأشكال الحياة الحيوانية ، فى حين أن جمال الموجودات البشرية هو أسمى ضروب الجمال ، نظراً لأن الإرادة تتحرر عبره من العبودية المتضمنة فى الضروب السابقة من تجلياتها .

وفن العمارة فى نظر شوبنهور إنما يشغل — بين الأعمال الفنية — المكانة الدنيا . والسبب الذى يسوقه شوبنهور لتفسير هذه الواقعة، إنما هو مجرد استنتاج منطقى يترتب على مذهبه ، فهو يقول:إن قوة الإرادة التى يستند إليها المعمار هى من أدنى رتبة ، لأنها لا تعدو التماسك والجاذبية (أو الثقل) على نحو ما يتجليان فى الصلابة المتينة والوزن الثقيل ، ومن هنا فإنه لا يمكن

لأى بناء مصنوع من الخشب أن يكون جميلا (بكل معنى الكلمة) . كما أنه لابد من استبعاد كل اللوازم البشرية من مجال التأثير الجمالى نظراً لارتباطها الوثيق بالرغبة ، والنحت أرقى من المعمار ، لأنه وإن كان مرتبطاً بالأشكال الدنيا من الإرادة ، إلا أنه لايهتم بها إلا من حيث هى متجلية فى الشكل البشرى . أما التصوير فإنه يعنى بالأشكال والصور ، وبالتالى فهو يقترب من المثل أو الصور الميتافيزيقية . وأما فى الأدب ، وبالأخص فى الشعر ، فإننا نرقى إلى مستوى المثال الجوهرى للإنسان نفسه ، ومن ثم فإننا نبلغ أوج أو ذروة نتائج (أوثمرات) الإرادة .

وإذا كانت الموسيقى – فى نظر شوبنهور – هى أسمى الفنون ، فليس ذلك لمجرد أنها تقدم لنا تحققات موضوعية خارجية للإرادة ، بل لأنها تضع أمام أعيننا صميم عمليات الإرادة ، فتهيئ لنا السبيل لتأملها . وفضلا عن ذلك ، فإن « الفواصل الموسيقية المحددة فى السلم الموسيقى توازى الدرجات المحددة للتحقق الموضوعى للإرادة ، وبالتالى فهى تقابل الأجناس الموجودة فى الطبيعة » ، وآية ذلك أن النغمات المنخفضة تمثل أعمال القوى الدنيا ، فى حين تمثل النغمات المرتفعة – بالنسبة إلى المعرفة أو الإدراك – قوى الحياة الحيوانية ، فى حين تعبر « الملوديا » عن الحياة العقلية للإنسان ، ألا وهى أرفع شىء فى الموجود الموضوعى .

ولما كان الهدف الذى نرمى إليه هو مجرد الإشارة إلى مذهب شوبنهور ، فقد راعينا أن تكون الخلاصة التى قدمناها قصيرة موجزة . ولكن هذا لا يمنعنا من أن نقول مرة أخرى: إن الكثير من ملاحظات شوبنهور العرضية (العابرة) صائبة ، فضلا عن أنها تلقى على الموضوع الكثير من الأضواء . بيد أن كل تلك الأدلة التى قدمها شوبنهور على أصالة تذوقه أوحسن تقديره الشخصى، إنما هى فى الوقت نفسه دليل ساطع على الخطأ الذى يقع فيه المفكر الفيلسوف حينما لا تكون تأملاته انعكاساً أو إسقاطاً على الفكر

للموضوع الواقعى للفن من حيث هو خبرة ، بل مجرد تأملات نظرية قد نمت وتطورت دون أدنى اعتبار للفن . ثم فرضت من بعد كبديل يقوم مقام الفن ، ولم يكن غرضنا خلال هذا الفصل أن نتعرض لنقد الفلسفات العديدة فى الفن من حيث هى كذلك ، بل كل ما كنا نستهدفه هو الكشف عن الدلالة التى ينطوى عليها الفن بالنسبة إلى الفلسفة فى أرحب ميادينها ، والواقع أن مثل الفلسفة كمثل الفن من حيث إن كلا منهما إنما يتحرك فى وسط يسوده العقل التخيلى . ولما كان الفن هو – إلى أبعد حد – المظهر المباشر المكتمل للخبرة من حيث هى خبرة ، فليس بدعاً أن نراه يزودنا بوسيلة ضبط فريدة فى نوعها لما تقوم به الفلسفة من مخاطرات تخيلية .

والملاحظ فى الفن باعتباره خبرة ، أن الواقعية والإمكان (أو المثالية) والقديم والجديد ، والمادة الموضوعية والاستجابة الشخصية ، والفردى والكلى ، والسطح والأعماق ، والحس والمعنى ، تتكامل وتندمج جميعاً فى خبرة موحدة ، فتتحول كلها عن المعنى الذى كانت تملكه حينما كانت منعزلة فى التفكير ، وإذا كان جيته قد قال: «إنه ليس للطبيعة نواة ولا قشرة» فإن هذه العبارة إنما تصدق بأكمل معانيها على الخبرة الجمالية دون سواها . وإنه لمن الحق أيضاً أن نقول عن الفن من حيث هو خبرة: إنه ليس للطبيعة وجود ذاتى ولاموضوعى ، كما أنها ليست فردية ولا كلية فضلا عن أنها ليست حسية ولاعقلية ، وإذن فإن دلالة الفن بوصفه خبرة إنما هى دلالة لا نظير لها بالنسبة إلى مخاطرة التفكير الفلسفى .

الفصل الثالث عشر

النقد الفني والتقدير الجمالي

إن النقد – يستوى فى ذلك أن ننظر إليه من الناحية الفكرية أو من الناحية الاشتقاقية – إنما هو « الحكم » .وعلى ذلك فإن فهم الحكم هو الشرط الأول لقيام نظرية تدور حول طبيعة النقد ، والإدراكات الحسية هى التى تزود الحكم بالعناصر أو المواد اللازمة له . سواء أكانت هذه الأحكام متعلقة بالطبيعة المادية ، أم بالسياسة ، أم بأية سيرة شخصية . وموضوع الإدراك الحسى إنما هو الشيء الوحيد الذى يحدث اختلافاً فى الأحكام التى نصدرها . ومن هنا فإن ضبط موضوع الإدراك من أجل ضمان توافر المعطيات الملائمة للحكم،إنما هو المفتاح الرئيسى لتلك التفرقة الهائلة أو ذلك الاختلاف الضخم بين الأحكام التى يصدرها الرجل الهمجى على الأحداث الطبيعية ، وتلك الأحكام التى يطلقها رجل مثل نيوتن أو أينشتين . ولما كانت مادة النقد الجمالى إنما هى إدراك الموضوعات الجمالية،فإن ما يحدد النقد الطبيعى والفنى هو دائماً كيفية (أونوع) الإدراك المباشر ، ولا سبيل إلى معالجة تبلد الإدراك عن طريق أى قسط من التعلم ، مهما كان واسع المدى ، أوعن طريق التحكم فى أية نظرية مجردة ، مهما كان من صحتها . كذلك لا يمكن الحيلولة دون نفاذ الحكم إلى الإدراك الجمالى ، أوعلى الأقل دون تدخله فى الانطباع الأولى الكلى الكيفى غير المحلل .

وإذن فإن من الممكن – من الناحية النظرية – أن ننتقل على الفور من الخبرة الجمالية المباشرة إلى ما هو متضمن فى صميم الحكم ، على أن يكون دليلنا فى الحالة الأولى هو المادة المشكلة للأعمال الفنية على نحو ما هى قائمة فى الإدراك الحسى ، وفى الحالة الثانية هو العناصر المتضمنة

فى الحكم بمقتضى طبيعة بنائه الخاص . ولكن الواقع أنه لابد لنا بادئ ذى بدء من أن نشرع فى تهيئة التربة وتخليصها مما علق بها . وهنا نجد أن الخلافات التى لم تتم تسويتها حول طبيعة الحكم، إنما تنعكس على نظريات النقد الفنى ، فى حين أن النزعات أو الاتجاهات المتنوعة فى الفنون قد عملت على قيام نظريات متعارضة أصبحت توسع وتؤكد بقصد تبرير حركة من الحركات واستهجان أخرى . والحق أن هناك أساساً للاعتقاد السائد بأن أكثر المسائل حيوية فى النظرية الجماليه، إنما تتمثل عادة (أو بصفة عامة) فى الخلافات الدائرة حول بعض الحركات الخاصة فى هذا الفن أو ذاك ، كما هى الحال بالنسبة إلى النزعة « الوظيفية » فى فن العمارة ، أو بالنسبة إلى الشعر « الخالص » أو النظم المرسل (الحر) فى الأدب ، أو بالنسبة إلى « النزعة التعبيرية » فى الدراما ، أو بالنسبة إلى اتجاه « مجرى الشعور » فى الرواية أو القصة ، أو بالنسبة إلى « الفن البروليتارى» وعلاقة الفنان بالظروف الاقتصادية وضروب النشاط الاجتماعى الثورى . ومثل هذه الخلافات (أو المنازعات) قد تقترن بشىء من الحرارة أو الحماسة ، كما أنها قد لا تخلو من آراء مبتسرة ، ولكنها قد تكون تحت قيادة عين فاحصة تصوب أنظارها نحو الأعمال الفنية العينية الملموسة أكثر مما هو الشأن بالنسبة إلى تلك التأملات الطويلة الشاقة التى تدور حول النظرية الجمالية بصفة مجردة .ومع ذلك ، فإن هذه الخلافات تسهم فى تعقيد نظرية النقد ، إذ تقحم عليها أفكاراً ومقاصد مستمدة من حركات تحزبية خارجية .

وليس فى إمكاننا أن نقرر بكل اطمئنان منذ البداية أن الحكم فعل عقلى يمارس على مادة الإدراك المباشر ، بقصد الوصول إلى إدراك أتم وأوفى ، وذلك لأن للحكم أيضاً معنى قانونياً أو دلالة تشريعية كما يظهر من عبارة شكسبير التى يقول فيها : « أهو ناقد ، بل هو حارس ليلى » . ولو أننا سايرنا المعنى الذى تزودنا به عملية تطبيق القانون ، لكان فى وسعنا أن نقول:

إن الحكم أو الناقد هو ذلك الرجل الذى يصدر حكماً جازماً يتصف بالسلطة أو الصبغة الآمرة . ونحن نسمع الناس يتحدثون باستمرار عن الحكم والنقاد . أو عن الحكم الذى ينطق به التاريخ على الأعمال الفنية ، ومن هنا فإن النقد لا يعد نشاطاً تنحصر مهمته فى تفسير مضمون العمل الفنى من حيث مادته وصورته ، بل هو يعد عملية تبرئة أو إدانة بالاستناد إلى المحاسن والعيوب .

والحكم أو القاضى – بالمعنى القانونى لهذه الكلمة – إنما يشغل منصباً له نفوذه أو سلطته الاجتماعية . والأحكام التى يصدرها إنما تحدد مصير فرد من الأفراد ، أو هى قد تفصل فى قضية ما من القضايا ، فضلا عن أنها فى بعض المناسبات قد تقطع بالرأى الحاسم فيما يتعلق بشرعية بعض المسالك الخاصة من الفعل فى المستقبل ، والنزوع نحو السلطة (مع الرغبة فى الحصول على اهتمام الآخرين) إنما يشيع فى صدر المخلوق البشرى . هذا إلى أن جانباً كبيراً من وجودنا إنما تغلب عليه نغمة المدح والذم أو التبرير والاستهجان ، وتبعاً لذلك فقد ظهر فى مجال النظر العقلى – على سبيل الانعكاس أو كمجرد صدى للميل المنتشر فى مجال الحياة العملية – اتجاه يميل إلى صبغ النقد الفنى بصبغة « قضائية » . وليس فى وسع المرء أن يمعن النظر فى العبارات السخية التى تنطق بها هذه المدرسة من مدارس النقد ، دون أن يفطن فى الحال إلى أن الجانب الأكبر منها يدخل فى نطاق الأسلوب التعويضى ، وهو ما أدى إلى ظهور تلك العبارة الساخرة التى تقول : إن النقاد هم أولئك الذين فشلوا فى مضمار الإبداع الفنى ، والواقع أن الكثير من النقد المنتسب إلى النوع القضائى إنما يصدر عن عاطفة لا شعورية بعدم الثقة فى النفس ، وبالتالى فهو يمثل عملية التجاء يلوذ فيها المرء بالسلطة ملتمساً نوعاً من الحماية . وإذا كان ثمة شىء يعوق الإدراك أو يعطله ، فذلك هو تذكرنا للقاعدة المعتمدة (أو ذات النفوذ) بحيث تحل « السابقة » و « الاعتبار القائم » محل الخبرة المباشرة ، ومن هنا فإن رغبة الناقد فى الحصول على مركز معتمد

أو نفوذ قوى قد تدفعه إلى التكلم بلهجة الوكيل المفوض الذى ينطق باسم المبادئ المعتمدة ذات السيادة المطلقة التى لا ريب فيها .

ولكن — لسوء الحظ — أن أمثال هذه الاتجاهات قد أفسدت مفهوم « النقد » نفسه ؛ والسبب فى ذلك أن الحكم حين يكون نهائياً حاسما ، أو حين يكون من شأنه أن يقطع فى الأمور قطعاً جازماً ، فإنه عندئذ إنما يغلق السبيل أمام تجدد الطبيعة البشرية ، على العكس من ذلك الحكم الذى ينمو ويتطور فى مضمار الفكر ، كإدراك واع قد تحقق بنفاذ وعمق . والخبرة الأصيلة الوافية ليست بالأمر اليسير الذى يسهل الوصول إليه ، بل إن تحصيلها لهو محك لقياس الحساسية الأصلية (أو الفطرية) ومدى نضج الخبرة من خلال الاتصالات الواسعة . هذا إلى أن الحكم من حيث هو فعل نضطلع فيه بالبحث المحكم المضبوط إنما يتطلب حصيلة ثرية ، وبصيرة منظمة ، وإنه لمن الأيسر لنا أن « نخبر » الناس بما ينبغى لهم أن يؤمنوا به ، عن أن نعنى أنفسنا بمهمة التمييز الوحيد ، ولاشك أن الجمهور حين يعتاد هو نفسه أن يتلقى أحكامه ، بدلا من أن يدرب على البحث التأملى ، فإنه عندئذ سرعان ما يؤثر طريقة تلقى الأحكام .

ولا سبيل إلى إصدار حكم قضائى إلا بالاستناد إلى قواعد عامة يفترض فيها أنها تصدق على جميع الحالات . والضرر المترتب على الأمثلة الجزئية للحكم القضائى ، من حيث هى جزئية ، أقل خطورة من النتيجة الصريحة المترتبة على تكوين هذا الرأى مع وجود معايير معتمدة من ذى قبل ، وسوابق أوحالات معروفة بين أيدينا ، نستند إليها فى حكمنا . ولقد كانت كلاسيكية القرن الثامن عشر المزعومة تدعى أن القدماء قد زودونا بنماذج نستطيع أن نستمد منها كل قواعدنا . وقد امتد تأثير هذا الاعتقاد من ميدان الأدب إلى فروع أخرى من الفن . فرأينا رينولدز **Reynolds** ينصح طلاب الفن بمراعاة الأشكال الفنية السائدة لدى مصورى « روما »

و« أومبريا » Umbrian(*) محذراً إياهم من الوقوع تحت تأثير باقى المصورين ، خصوصاً تنتورتو Tintoretto الذى كان يقول عن ابتكاراته:إنها « وحشية غريبة الأطوار ، متهورة ، خارجة عن المألوف » .

وثمة رأى معتدل فى بيان أهمية النماذج التى يمدنا بها الماضى ، ألا وهو الرأى الذى يقدمه لنا ماتيو آرنولد ، وهو يقول:إن خير طريقة للكشف عن ذلك « النوع الخاص من الشعر الذى ينتمى إلى الطبقة الممتازة بحق ، والذى يستطيع بالتالى أن يسدى إلينا أكبر قسط ممكن من الخير ، هو أن نضع نصب أعيننا دائماً أبيات كبار الشعراء وتعبيراتهم ، وأن نحاول تطبيقها كمحك أومعيار نختبر به كل شعر آخر » . حقاً إن رينولدز ينكر أنه يعنى بذلك أن يكون موقف الشعر الآخر هو موقف المحاكاة،ولكنه يقرر مع ذلك أن أمثال هذه الأبيات هى،« المعيار المعصوم من الخطأ للكشف عن وجود الصبغة الشعرية الممتازة أوعدم وجودها » . ولو أننا صرفنا النظر عن العنصر الأخلاقى المتضمن فى العبارة التى عمدنا إلى إبرازها ، لوجدنا أن فكرة المعيار « المعصوم من الخطأ » لابد حتما — لو أننا عملنا بمقتضاها — أن تضع حدوداً أمام الاستجابة المباشرة فى الإدراك ، وأن تتسبب فى ظهور حالة التهيب والاعتماد على العوامل الخارجية الدخيلة ، وهذا كله إنما يضر بالإدراك الحيوى ضرراً عظيما . وفضلا عن ذلك ، فإن ثمة مشكلة أخرى ترتبط أيضاً بما نحن بصدده ، ألا وهى أن نعرف ما إذا كانت روائع الفن فى الماضى قد لقيت قبولا عاماً باعتبارها كذلك ، نظراً لما حظيت به من استجابة شخصية ، أو ما إذا كان هذا القبول وليد سلطة التقليد والعرف . والرأى الذى يذهب إليه ماتيو آرنولد بهذا الخصوص هو أن المعول الأول والأخير إنما هو على ما يتمتع به الشخص من مقدرة على الإدراك الصحيح .

(*) «أومبريا» : مقاطعة من مقاطعات وسط إيطاليا ، يقطعها نهر التيبر وعاصمتها بروزا ، وقد نشأ فيها بعض الفنانين الإيطاليين المشهورين . (المترجم)

والظاهر أن ممثلى مدرسة « النقد القضائى » أو القانونى judicial criticism ليسوا على بينة مما إذا كان أساتذة الفن عظماء لأنهم يراعون قواعد معينة ، أو ما إذا كانت القواعد التى ينبغى التزامها الآن إنما هى مستمدة من خبرة عظماء الفنانين . والأسلم لنا أن نقول بصفة عامة – فيما نعتقد – إن الاستناد إلى قواعد إنما هو صورة واهنة مشوهة لإعجاب مباشر سابق بعمل بعض الشخصيات البارزة ؛ إعجاب قد استحال فى خاتمة المطاف إلى ضرب من الاسترقاق أو العبودية . ولكن سواء أكانت المعايير والقواعد والإرشادات قائمة بذاتها على حسابها الخاص ، أم مستمدة من روائع الفن العالمى ، فإن من المؤكد أنها عامة ، فى حين أن موضوعات الفن فردية . وآية ذلك أنه لا موضع لتلك المعايير أو القواعد فى صميم الزمان ، وهو ما نعبر عنه بسذاجة حينما نقول عنها: إنها أبدية ، ومعنى هذا أنها لا تنتمى إلى شىء قائم هنا أو قائم هناك ، وهى حين تنطبق على كل شىء فإنها لاتنطبق – بصفة خاصة – على أى شىء . ومن هنا فإنها لا تكتسب الطابع العينى المشخص اللهم إلا إذا تمثلت فى عمل كبار الفنانين أو« أساتذة الفن » . وهذا هو السبب فى كونها تشجع عملية التقليد أو المحاكاة . حقاً إن كبار الفنانين أنفسهم لابد من أن يجتازوا مرحلة تلمذة أو تدريب . ولكنهم بمجرد مايصلون إلى مرحلة النضج،فإنهم سرعان ما يمتصون كل ماسبق لهم تعلمه فى خبرتهم الخاصة ، وعيانهم الفردى وأسلوبهم الشخصى . وإذا كنا نطلق على كبار الفنانين اسم « أساتذة الفن » فذلك – على وجه التحديد – لأنهم لا يقتفون خطا أية نماذج ، ولايلتزمون أية قواعد ، بل هم يخضعون هذه وتلك لخدمة غرض خاص ألا وهو توسيع خبرتهم الشخصية . وقد نطق تولستوى بلسان حال الفنان حينما قال : « إن شيئاً لا يعمل على تشويه الفن كتلك السلطات التى ينصبها النقد » . وبمجرد ما يعترف لأحد الفنانين بالعظمة « فإن كل أعماله سرعان ما ينظر إليها على أنها جديرة بالإعجاب ، خليقة

بأن تكون موضع تقليد أومحاكاة .. وكل عمل زائف يلقى من جانبنا تمجيداً أوتعظيما ، إنما هو باب تتسلل من خلاله جماعة المنافقين فى الفن » .

وإذا كان أنصار « النقد القضائى » لا يتعلمون التواضع من الماضى الذى يدعون أنهم يكنون له كل تقدير ، فليس ذلك براجع إلى عدم توافر العناصر أو المواد اللازمة ، وحسبنا أن نعود إلى تاريخهم لكى نرى كيف أن هذا التاريخ هو سجل حافل بالأغلاط الفاحشة . وقدكان المعرض التذكارى للوحات رنوار — وهو المعرض الذى أقيم بباريس فى صيف عام ١٩٣٣ — فرصة سانحة للنبش عن بعض الأحكام أو العبارات التى أصدرها النقاد الرسميون منذ نحو خمسين عاماً قبل ذلك التاريخ . فمن قائل بأن لوحات رنوار تسبب غثياناً يشبه دوار البحر ، إلى قائل بأنها نتاج عقلية مريضة (وتلك عبارة محببة) . ومن قائل بأنها تمزج بطريقة اتفاقية صرفة أعنف الألوان ، إلى قائل بأنها « إنكار لكل ما هو سائغ أومباح permissible (وتلك كلمة تستحق التنويه) فى التصوير ، أعنى لكل ما يسمى ضوءاً ، أو شفافية ، أو ظلا ، أو وضوحاً ، أو رسما » . وحتى فى عام١٨٩٧ (وهى سنة متأخرة نسبياً) اعترضت جماعة من الأكاديميين (وهم دائماً من أنصار النقد القانونى أو الرسمى) على قبول متحف لوكسمبورج لمجموعة من لوحات رنوار ، وسيزان ، ومونيه . وقال أحد هؤلاء الأكاديميين:إنه لمن المستحيل على المعهد أن يقف صامتاً حيال فضيحة كبرى كتلك التى ينطوى عليها قبول مجموعة من الأعمال الجنونية ، خصوصاً وأن المعهد هو حامى حمى التقليد (وتلك فكرة أخرى من الأفكار المميزة للنقد القانونى أو الرسمى)(*) .

بيد أننا لا نكاد نجد فى النقد الفرنسى عادة سوى لمسات خفيفة . وأما إذا أردنا أن نعثر على أحكام تتجلى فيها الضخامة الحقيقية أو التهويل الفعلى ،

(*) يلاحظ أن الغالبية العظمى من هذه المجموعة محفوظة الآن بمتحف اللوفر . وهذا وحده دليل كاف على مدى جدارة النقد الرسمى .

فحسبنا أن نرجع إلى العبارات السخية التى تفوه بها أحد النقاد الأمريكيين بمناسبة افتتاح معرض آرمورى Armory بنيويورك عام ١٩١٣ ، فهو يقول مثلا فى معرض الحديث عن عقم فن سيزان : « إنه فنان انطباعى من الدرجة الثانية . ولكن الحظ قد يحالفه بين الحين والآخر ، فيقدم لنا لوحة جيدة إلى حد ما » . أما عن « الإنتاج الفج » الذى يقدمه لنا ڤان جوخ ، فإن الناقد الأمريكى يبادر إلى تصفيته بقوله : « إن صاحبه انطباعى كفء – إلى حد ما – ولكن يده ثقيلة ! . وهو لا يكاد يعرف عن الجمال إلا النزر اليسير ، فضلا عن أنه يبدد الكثير من أقمشة اللوحات لرسم صور ركيكة وأشكال لا أهمية لها » . أما عن ماتيس ، فإن الناقد الأمريكى يحكم عليه بأنه « قد تخلى تماماً عن كل احترام للصنعة (التكنيك) فلم يعد لديه أى شعور بالواسطة التى يستخدمها ، ومن هنا فقد قنع هذا المصور بأن يلطخ أقمشته بضروب من البذاءات الخطية واللونية . وإذا كانت هذه اللوحات تتنكر لكل ما يتضمنه الفن الصادق ، فإن هذا التنكر لهو الدليل الساطع على ما يتصف به صاحبها من اكتفاء ذاتى مفعم بالغرور . . وإذن فإن هذه اللوحات ليست أعمالا فنية بقدر ما هى سفاهات هزيلة » . ونحن نلاحظ أن هذه الإشارة إلى « الفن الصادق » هى سمة من السمات المميزة للنقد القانونى (أو القضائى) ، فى حين أن الحكم الذى نحن بصدده هنا يجانب الصواب تماماً فى نقده ، حتى إنه ليقلب رأساً على عقب كل الميزات الهامة التى يتمتع بها الفنانون المشار إليهم : فڤان جوخ مثلا فنان متفجر وليس « ثقيل اليد » أو بليداً متقاعساً . وماتيس رجل صنعة إلى حد الإفراط فضلا عن أنه بطبيعته يميل إلى التزيين لا إلى الفظاظة ، أو الابتذال ، أو الخشونة . أما الحكم على سيزان بأنه « فنان من الدرجة الثانية » فهو حكم بليغ لا يحتاج إلى تعليق ! ومع ذلك فإن الناقد المشار إليه قد تقبل التصوير الانطباعى الموجود لدى مانيه ومونيه ، ولاغرو ، فإنه قد أصدر حكمه هذا عام ١٩١٣ ، لا قبل ذلك بعشرين عاما ،

وليس بدعاً أن تجىء الأجيال اللاحقة له فتتخذ من سيزان أوماتيس معايير تدين (أو تستهجن) بها بعض حركات المستقبل فى مضمار فن التصوير .

و« النقد » الذى أتينا بذكره قد جاء على أعقاب ملاحظات أخرى تكشف عن طبيعة المغالطة المتمثلة فى الخلط بين صنعة بعينها وبين الصورة الجمالية ، والناقد الذى نحن بصدده يستشهد بتعليق منشور لزائر من زوار المتحف لم يكن يحترف صناعة النقد ، وهو تعليق يقول فيه : « إننى لم أسمع قط جمهوراً من الناس يتحدث كل هذا الحديث عن المعنى ، وعن الحياة ، ولايكاد ينطق إلا بالنزر اليسير عن الصنعة ، والقيم ، والدرجات اللونية ، والرسم ، والمنظور ، والرسوم التخطيطية بالأزرق والأبيض . . الخ» . ويضيف الناقد القانونى إلى هذا النص تعليقه الخاص فيقول : « إننا ندين بالشكر لهذا الزائر على هذا الدليل الملموس المقتضب الذى يكشف عن مغالطة هامة تنذر — أكثر من كل ما عداها — بتضليل الملاحظين الممعنين فى الثقة ، وتبعث فى نفوسهم الشعور بالحيرة أوالارتباك التام . والشخص الذى يذهب إلى المتحف (أو المعرض الفنى) وكل همه هو المعنى والحياة ، ولو كان ذلك على حساب مسائل الصنعة الفنية ، ليس مجرد شخص يدعى صحة أمر قبل إقامة البرهان عليه فحسب ، بل هو يتبرع به ويقدمه بكلتا يديه . ولكن الملاحظ فى الفن أنه لا يمكن أن يتوافر عنصرا « المعنى » و« الحياة » ، اللهم إلا بعد أن يكون الفنان قد ملك زمام تلك العمليات التكنيكية التى قد تؤهله عبقريته (أو لاتؤهله) للعمل على استحضارها إلى الوجود (هكذا من الأصل) » .

والإجحاف المتضمن فى الزعم بأن صاحب هذا التعليق قد قصد إلى استبعاد مسائل التكنيك (أو الصنعة الفنية) لهو من السمات المميزة لهذا النقد القانونى المزعوم ، بحيث إن دلالته الوحيدة لتكاد تنحصر فى كونه يظهرنا على الحد الذى يذهب إليه الناقد حينما يقتصر على التوحيد بين التكنيك بصفة

عامة ، وبين نموذج خاص بعينه من أساليب الصنعة . وهذه الواقعة ـ وحدها ـ لهي ذات دلالة عميقة . فإنها لتظهرنا على مصدر الفشل الذي تمنى به أحسن ضروب النقد القانوني ؛ ألا وهو عجزها عن مواجهة انبثاق أساليب جديدة من الحياة ، وظهور خبرات تتطلب أساليب جديدة من التعبير . وقد أظهر جميع المصورين الانطباعيين المتأخرين (باستثناء حالة جزئية خاصة هي حالة سيزان) في أعمالهم الفنية المبكرة أنهم كانوا مالكين تماماً لزمام صنعة الأساتذة الذين تقدموا عليهم مباشرة . وآية ذلك أن تأثير كوربيه ، ودلاكروا ، وحتى آنجر Ingres (*) كان مسيطراً عليهم أوشائعاً لديهم . ولكن هذه الصنعة (أو تلك الأساليب التكنيكية) إنما كانت ملائمة للتعبير عن الموضوعات القديمة ، فلما بلغ هؤلاء المصورون مرحلة النضج ، لم يلبثوا أن أصبحوا يمتلكون ضروباً جديدة من العيان أو الرؤية ، ومن ثم فإنهم صاروا يرون العالم بطرق لم يكن لدى المصورين القدماء أي إحساس بها ، ومعنى هذا أن موضوعهم الحديد قد أصبح يتطلب صورة جديدة . ولما كانت هناك علاقة تبادل بين الصنعة والصورة ، فقد وجد هؤلاء المصورون أنفسهم مضطرين إلى اصطناع أساليب تكنيكية جديدة في تجريبهم ، ولاشك أن البيئة حين يطرأ عليها تغير من الناحيتين المادية والروحية ، فإنها تتطلب أساليب جديدة من التعبير .

ونعود فنقول : إننا قد حرصنا هنا على الكشف عن العيب الدفين الذي يكمن حتى في أفضل ضروب النقد القانوني . وإذا كان هناك معنى جوهري تنطوي عليه أية حركة جديدة هامة في أي فن من الفنون فذلك هو تعبيرها عن شيء جديد في الخبرة البشرية ، أعني عن أسلوب جديد من التفاعل

(*) آنجر Ingres : مصور فرنسي مشهور تتلمذ على يد دافيد ، وحاول محاكاة رافائيل . وقد امتاز بدقة ملاحظته ، وإتقانه للرسم ، وبراعته في تنقية الخطوط . ومن أشهر لوحاته « الينبوع » وبعض لوحات تمثل شخصيات كلوحة برتان Bertin وجرانيه Granet (١٧٨٠ - ١٨٦٧) . (المترجم)

بين المخلوق الحى وبيئته ، وبالتالى انطلاق قوى كانت من قبل معطلة (معاقة) أو خامدة (هامدة) . وإذن فإن كل توحيد نقيمه بين الصورة وبين التكنيك السائد أو الصنعة المألوفة ، لا يمكن أن يفيدنا فى الحكم على مظاهر حركة فنية جديدة ، بل هو يؤدى — على العكس — إلى إصدار أحكام خاطئة عليها . وما لم يكن الناقد حساساً أولا وقبل كل شىء « بالمعنى والحياة » من حيث هما المادة التى تتطلب صورتها الخاصة ، فإنه لن يملك سوى أن يقف عاجزاً أمام انبثاق الخبرة التى تتميز بطابع جديد . وكل شخص محترف معرض للوقوع تحت تأثير العادة وقوة الاستمرار ، فهو فى حاجة بالتالى إلى وقاية نفسه ضد تأثيرهما عن طريق التفتح الإرادى للحياة ذاتها ، ولكن الناقد القانونى إنما يتخذ من نفس الأشياء التى تمثل أخطاراً تهدد دعوته ، مبدأ يسير عليه ، ومعياراً يحتذيه .

وقد عملت هذه السخافات الخاطئة التى انطوى عليها الكثير من « النقد القانونى » (أو ما سمى نفسه كذلك) على ظهور رد فعل مضاد تطرف فى الاتجاه المعارض ، وقد اتخذت هذه المعارضة صورة نقد « انطباعى » Impressionist . وهــذا النقد الجديد ، إن لم يكن فى تعبيره اللفظى ، فعلى الأقل فى صورته الفعلية ، إن هو إلا إنكار لإمكان قيام النقد بمعنى الحكم ، كما أنه تقرير لضرورة الاستعاضة عن الحكم بالإشارة إلى استجابات الوجدان والتخيل التى يولدها لدينا الموضوع الفنى . ومثل هذا النقد إنما هو من الناحية النظرية — وإن لم يكن الأمر كذلك دائماً من الناحية العملية — انصراف عن « الموضوعية » المعنتة التى تتصف بها القواعد الجاهزة والحالات السابقة إلى فوضى « الذاتية » التى ينقصها كل ضبط موضوعى ، والتى قد تؤدى — لو أنها اتبعت بطريقة منطقية — إلى خليط عجيب من النتائج الشاذة التى لا موضع لها . وهو ما يحدث بالفعل فى بعض الأحيان . وقد قدم لنا جول لِمتر تقريراً يكاد يكون قانونياً لوجهة النظر

الانطباعية فقال : « إن النقد ، أيا ماكانت مزاعمه ، لا يقوى مطلقاً على المضي إلى ما وراء تحديد الانطباع الذى تحقق لدينا فى لحظة معينة ، تحت تأثير عمل فنى ما ، سجل فيه الفنان هو نفسه ذلك الانطباع الذى تلقاه من العالم فى ساعة معينة » .

وهذا التقرير إنما ينطوى على فكرة ضمنية لو أننا عمدنا إلى التعبير عنها بصراحة لوجدنا أنها تمضى بنا إلى ماوراء المقصد الذى تستهدفه النظرية الانطباعية ؛ وذلك لأن تعريف الانطباع أو تحديده يتضمن شيئاً أكثر من مجرد النطق به . والواقع أن الانطباعات — من حيث هى التأثيرات الكيفية الكلية غير التحليلية التى تطبعها فينا الأشياء والأحداث — إنما هى بمثابة مقدمات أو بدايات لجميع الأحكام . وليست بداية الفكرة الجديدة ، تلك الفكرة التى قد تنتهى بحكم ناضج يجىء على أعقاب بحث شامل ، سوى مجرد انطباع ، حتى فى حالة الباحث العلمى أو الفيلسوف . ولكن تحديد الانطباع (أو تعريفه) إنما يعنى تحليله ، والتحليل لايتقدم إلا عن طريق المضى إلى ما وراء الانطباع ، فهو يستلزم إحالة الانطباع إلى الأسس (أو الأسباب) التى يستند إليها ، والنتائج التى تترتب عليه . وليست هذه العملية سوى عملية « حكم » ، وحتى إذا عمد الشخص الذى ينقل إلينا انطباعه الشخصى إلى قصر عرضه لهذا الانطباع ، وتحديده له ، وتعيينه لمعالمه ، على الإشارة إلى الأسباب أو البواعث التى تكمن فى صميم مزاجه الخاص وتاريخه الشخصى ، محاولا أن يستدرج القارئ بصراحة إلى الأخذ بشهادته ، فإنه عندئذ لابد من أن يجد نفسه مضطراً إلى تجاوز الانطباع المحض من أجل الاتجاه نحو شىء يكون موضوعياً بالقياس إليه . وتبعاً لذلك فإنه يضع بين يدى القارئ سبباً أودعامة يسوغ بها انطباعه الخاص ، مما يجعل منه انطباعاً مدعماً يستند إلى ركيزة موضوعية أكثر من أى انطباع آخر لا يكون

قائماً إلا على مجرد قول صاحبه : « هكذا يبدو لى » ! وفى هذه الحالة يجد القارئ المجرب نفسه بإزاء وسيلة تسمح له بالتمييز بين الانطباعات المختلفة للأشخاص المختلفين بالاستناد إلى ما يملكه كل شخص من خبرة خاصة وميول ذاتية .

ولئن كانت الإحالة إلى الأسس الموضوعية إنما تبدأ بالإشارة إلى التاريخ الشخصى ، إلا أنها لا يمكن أن تقف عند هذا الحد . والسبب فى ذلك أن سيرة الشخص الذى يحدد انطباعه لا تنحصر داخل جسمه وعقله ، وإنما هى تصبح على ما هى عليه بسبب تفاعلاتها مع العالم الخارجى ، ذلك العالم الذى هو فى بعض أوجهه ومظاهره مشترك بينها وبين الآخرين . وحينما يكون الناقد حكيما ، فإنه يحكم على الانطباع الذى يحدث فى ساعة معينة من تاريخه الخاص ، بالنظر إلى العلل الموضوعية التى تدخلت فى مجرى ذلك التاريخ . وهو إذا لم يفعل ذلك — على الأقل بطريقة ضمنية — فإن القارئ الواعى المتميز مضطر إلى أن يقوم بهذه المهمة عوضاً عنه ، اللهم إلا إذا استسلم استسلاماً أعمى لـ « سلطة » الانطباع نفسه . وفى هذه الحالة الأخيرة ، لن يكون ثمة أدنى فارق بين الانطباعات المختلفة ، بل سيكون علينا أن نضع بصيرة الذهن الواعى المثقف جنباً إلى جنب مع اندفاع الإنسان المتحمس غير الناضج .

وهناك فكرة أخرى ذات بال تنطوى عليها أيضاً عبارة « يمتر » التى أوردناها آنفاً ، فهذه العبارة تظهرنا على وجود ضرب من التناسب الموضوعى « بين الفنان والناقد » : لأنه على نحو ما تكون علاقة الموضوع بالفنان ، فكذلك تكون علاقة العمل الفنى بالناقد . وآية ذلك أنه حينما يكون الفنان متبلداً عديم الإحساس ، أو حينما يعجز عن تلقيح انطباعه المباشر بمعان مستمدة من خبرة سابقة مدخرة بكل ثرائها ، فإن إنتاجه الفنى لابد من أن يجىء هزيلا ، كما أن صورته الفنية لابد من أن تجىء آلية .

ولا يختلف الحال عن هذا الوضع بالنسبة إلى: الناقد أيضاً ، ولكن ثمة فكرة غير مشروعة تنطوى عليها هذه الإشارة إلى انطباع الفنان بوصفه حادثاً فى « ساعة معينة » وإلى انطباع الناقد بوصفه حادثاً فى « لحظة معينة » ، وهذه الفكرة تنص على أنه لما كان الانطباع إنما يحدث فى لحظة جزئية (معينة) فإن أهميته محدودة بتلك الفترة الزمنية القصيرة . والرأى المتضمن فى هذه الفكرة إنما هو المغالطة الأساسية التى ينطوى عليها النقد الانطباعى . والواقع أن كل خبرة ، حتى تلك التى تتضمن نتيجة قد ترتبت على عمليات طويلة من البحث والتأمل العقلى ، إنما توجد فى « لحظة معينة » ، ولكننا حينما نستنتج من هذه الواقعة أن قيمة تلك الخبرة وشرعيتها رهن باللحظة العابرة ، فإننا عندئذ إنما نجعل من الخبرة « نظارة » متنقلة(*) نرى من خلالها تهاويل من الأحداث التى لا معنى لها .

وفضلا عن ذلك ، فإن مقارنة موقف الناقد من العمل الفنى ، بموقف الفنان من موضوعه لهى من الصحة بحيث إنها قد تكون كفيلة بالقضاء على النظرية الانطباعية ؛ وذلك لأن « الانطباع » الذى يملكه الفنان لا يتكون هو نفسه من مجموعة من الانطباعات، بل هو يتكون من عناصر موضوعية تترجم أو تكيف عن طريق العيان التخيلى . والموضوع مشحون بالمعانى المنبعثة عن الاتصال بعالم مشترك ، ولابد للفنان — حتى حين يعبر عن استجاباته بكل حرية أوانطلاق — من أن يقع تحت تأثير ضروب موضوعية ثقيلة من الضغط أوالإلزام . والنقص الكامن فى الكثير من ضروب النقد — إذا نحينا جانباً تلك البطاقة التى تحمل اسم الانطباعية — إنما يتجلى فى أن الناقد لايقف من العمل الذى ينقده موقف الفنان من « الانطباعات التى تلقاها من العالم » . والحق أن الناقد يستطيع أن يسترسل فى أقاويله التى لاتمت بصلة إلى الموضوع وآرائه التعسفية الجائرة ، بسهولة أكثر مما يستطيع

(*) يشير ديوى هنا إلى « نظارة الأشكال والألوان الجميلة » kaleidoscope التى يديرها الرائى أوينقلها كيفما شاء . والمقصود بالتشبيه المشار إليه أن الخبرة لا تظهرنا على تهاويل من الأحداث التى لا تنطوى على أية دلالة ، بل هى محكومة بقيم ومعان . (المترجم)

أن يفعل الفنان ، فضلا عن أن العجز عن الخضوع لحكم الموضوع أوضبط المادة لهو أمر أوضح للعين والأذن من العجز المقابل من جانب الناقد . ومهما يكن من شيء ، فإن نزوع الناقد نحو الركون إلى عالمه المنعزل إنما هو نزوع كبير متأصل بالقدر الكافي (لدى الجميع) دون أن يكون أمراً مقبولا تقره نظرية خاصة بعينها .

ولولا تلك الأخطاء التي تردّى فيها الناقد القانوني ، وهي الأخطاء التي نبعت عن النظرية أو الرأي الذي اعتنقه ، لما ظهرت – على سبيل رد الفعل – هذه النظرية الانطباعية . ونظراً لأن النظرية الأولى قد أقامت بعض التصورات الزائفة حول القيم الموضوعية والمعايير الموضوعية ، فقد كان من السهل على الناقد الانطباعي أن ينكر وجود أي قيم موضوعية على الإطلاق . ولما كانت النظرية الأولى قد اعتنقت بالفعل تصوراً خاصاً للمعايير يتميز بطبيعته الخارجية – ويبدو بوضوح أنه مستمد من استخدام المعايير المجعولة للغايات العملية – فقد حرصت النظرية الثانية على الزعم بأنه ليس ثمة معايير من أي نوع كائناً ما كان . والواقع أن كلمة «معيار» بمعناها الدقيق ليست كلمة غامضة أومبهمة ، وإنما هي تعني أي مقياس كمي ؛ فالياردة كمعيار لقياس الأطوال ، والجالون كمعيار لتحديد كميات السوائل ، إنما هما معياران دقيقان لايقلان في دقتهما عما يمكن أن تجعل منهما التعريفات القانونية . ولنضرب لذلك مثلا بمعيار قياس السوائل ، فنقول: إن هذا المعيار قد تحدد في إنجلترا بقرار من البرلمان عام ١٨٢٥ . وهذا المعيار هو عبارة عن وعاء يحوي عشرة أرطال إنجليزية (بمعدل ١٦ أوقية لكل رطل) من الماء المقطر ، موزونة في الهواء ببارومتر على ارتفاع ثلاثين بوصة وبترمومتر فهرنهايتي يشير إلى درجة حرارة ٦٢° .

وثمة ثلاث صفات خاصة تميز ما نسميه باسم «المعيار» . أما الصفة الأولى،فهي أنه شيء مادي جزئي يوجد حين تتوافر بعض الشروط المادية

النوعية ، أعنى أنه ليس بقيمة . فالياردة مثلا هى عبارة عن عصا خشبية طولها ياردة ، والمتر إنما هو قضيب مودع فى باريس . والمعايير — ثانيا — مقاييس لأشياء محددة ، مقاييس للأطوال ، والأوزان ، والأحجام ، ولئن كانت الأشياء التى تقاس لا تعد قيما إلا أن ثمة قيمة اجتماعية كبيرة فى أن يستطيع المرء قياسها ، مادامت خصائص الأشياء المرتبطة بالحجم والمقدار والوزن خصائص هامة للتبادل التجارى . وأخيراً يمكن القول بأن المعايير — من حيث هى معايير للقياس — إنما تحدد الأشياء من جهة « الكم » ، والقدرة على قياس الكميات تعيننا عوناً كبيراً على إصدار أحكام لاحقة ، ولكنها لا تعد هى نفسها ضرباً من الحكم . ولما كان المعيار شيئاً خارجياً عاماً ، فإنه يستعمل استعمالا مادياً . وهكذا توضع الياردة الخشبية (مثلا) وضعاً مادياً على الأشياء المراد قياسها لتحديد طولها .

وإذن فإن كلمة « معيار» حين تستخدم للإشارة إلى الحكم على الأعمال الفنية ، إنما تولد ضرباً من الخلط أو اللبس . اللهم إلا إذا راعينا الفرق الشاسع بين المعنى الذى نخلعه اليوم على كلمة « معيار» ومعنى معايير القياس ، وما يقوم به الناقد فى الواقع إنما هو عملية حكم ، لا قياس لأية واقعة مادية . فليس اهتمام الناقد موجهاً نحو أى شىء نسبي قابل للمقارنة — كما هو الشأن فى كل عملية قياس — بل إنما هو موجه نحو شىء فردى ، ومعنى هذا أن موضوعه كيفى ، لا كمى . وليس فى هذا الموضوع أى شىء خارجى عمومى يحدده القانون، بحيث يكون واحداً بالنسبة إلى جميع المعاملات ، أو يمكن استخدامه استخداماً مادياً . والطفل الذى يستطيع أن يستعمل الياردة الخشبية ، يستطيع أن يقوم بعملية القياس كأى شخص ناضج مختبر . بشرط أن يكون فى وسعه الإمساك بالعصا ، مادامت عملية القياس ليست بمثابة « حكم » وإنما هى عملية مادية تؤدى بغرض تحديد القيمة فى التبادل ، أو لصالح بعض العمليات المادية اللاحقة ، كما هو الشأن بالنسبة إلى النجار حين يقيس الألواح الخشبية التى يستعملها فى عملية البناء ، ولكننا لن نستطيع

أن نقول: إن هذه الحقيقة عينها تصدق أيضاً على الحكم الذى نصدره على قيمة أية فكرة أوقيمة أى عمل فنى .

ونظراً لعجز النقاد عن إدراك الفارق بين معنى « المعيار » على نحو ما يستخدم (أويطبق) فى القياس ، ومعناه على نحو ما يستخدم فى عملية الحكم أو النقد ، فقد استطاع الأستاذ جرودن Grudin أن يقول عن أحد الناقدين — وهو من المؤمنين بوجود معيار ثابت محدد يمكن تطبيقه على الأعمال الفنية — : « لقد كانت طريقته أن يقوم بجولة يتصيد فيها الكلمات والتصورات التى تؤيد مزاعمه ، إن استطاع أن يعثر عليها ، فكان عليه فى سبيل ذلك أن يركن إلى المعانى التى كان يقحمها إقحاماً على ما بين يديه من بقايا متخلفة أو فضلات متبقية ترتد إلى ميادين متنوعة ، لكى يؤلف من كل هذا مذهباً نقدياً هو مجرد تسديد خانة » ، ثم يضيف الكاتب — دون أن يشتط فى الحكم — : إن هذه هى الطريقة العادية التى درج نقاد الأدب على اتباعها .

بيد أن عدم وجود موضوع خارجى مطرد محدد بطريقة عامة ، لايستتبع بالضرورة أن يكون كل نقد موضوعى للفن ضرباً من المستحيل ، وإنما الذى يمكننا أن نستنتجه مما تقدم أن النقد حكم ، وأن مثله كمثل أى حكم من حيث إنه ينطوى على ضرب من المجازفة أو المخاطرة ، بمعنى أنه يتضمن عنصراً افتراضياً ، وأنه موجه نحو كيفيات هى مع ذلك كيفيات موضوع ما من الموضوعات ، وأنه مهتم بموضوع فردى ، لا بعمل موازنات أومقارنات بين الأشياء بالاستناد إلى قاعدة خارجية جاهزة (أوموضوعة من ذى قبل) . ونظراً لما فى النقد من عنصر مجازفة ، فإن الناقد لابد من أن يكشف عن ذاته فى صميم دراساته النقدية ، أما حين ينصرف عن الموضوع الذى هو بصدد الحكم عليه ، فإنه عندئذ إنما يضل فى عالم آخر ، أو يشرد فى ميدان مختلف ، لكى يخلط بين القيم ، ويشيع بينها ضرباً من الفوضى أوالاضطراب ،

وليس ثمة موضع تعد فيه المقارنات أمراً ممقوتاً قدر ما هي ممقوتة في الفن الجميل .

والتقدير – فيما يقال – عملية تنصب على القيم . والمفروض في النقد – عادة – أنه عملية تقويم . وهناك – بطبيعة الحال – جانب من الصواب في هذا التصور ، ولكنه مع ذلك ملىء – في التأويل الجارى – بحشد كبير من المغالطات . حقاً إن المرء حريص على تعرف قيم قصيدة ما ، أو تمثيلية ما ، أو لوحة ما ، كما أن المرء لايدركها إلا بوصفها « كيفيات – في – علاقات – كيفية » . ولكن المرء لا يرتبها في تلك اللحظة على صورة قيم ، ولئن كان المرء قد يحكم على إحدى التمثيليات بأنها « رائعة » أو « ساقطة » ، إلا أننا لو اعتبرنا هذا الحكم ضرباً من التقويم ، لكان علينا أن نقول: إن النقد ليس من التقويم في شيء ، والسبب في ذلك أن النقد أمر مختلف كل الاختلاف عن مجرد صيحة مرسلة أو انطلاق مباشر . حقاً إن النقد بحث عن خصائص الموضوع التي يكون من شأنها تسويغ الاستجابة المباشرة . ومع ذلك فإن من شأن هذا البحث – حين يكون صادقاً (مخلصاً) قائماً على اطلاع ودراية – ألا يهتم بالقيم ، بل بالخواص الموضوعية التي يتميز بها الموضوع الذى نحن بصدده ؛ فإذا كنا مثلا بإزاء لوحة ، كان علينا أن ندرس ألوانها ، وأضواءها ، ومساحاتها ، وأحجامها ، في علاقاتها ، بعضها ببعض . ومعنى هذا أن النقد هو ضرب من « المسح » : Survey وقد يصدر الناقد أو لا يصدر ، في خاتمة المطاف ، حكمه النهائى الحاسم على « القيمة » الكلية للموضوع ، ولكن من المؤكد أنه ، إن فعل ذلك ، فلابد لحكمه من أن يجىء أكثر وعياً وأعمق فهماً ، مما لو صدر على أى نحو آخر ؛ وذلك لأن تقديره العام أو نظرته الكلية الآن ، لابد من أن تكون قد أصبحت أوسع أفقاً وأعمق دراية ، ولكنه حينما يعمد إلى إجمال حكمه على الموضوع ، فإنه لن يفعل ذلك – إذا كان حذراً متيقظاً – إلا بطريقة تكون بمثابة تلخيص لنتيجة

فحصه الموضوعى ، وعندئذ سوف يتحقق من أن تأكيده لما هو « حسن » أو « سيئ » ، بهذه الدرجة أو تلك ، إنما هو أمر لابد للأشخاص الآخرين من أن يتحققوا من حسنه أو سوئه فى صميم علاقتهم الإدراكية المباشرة بالموضوع . ومعنى هذا أن نقده لن يصدر إلا كما تصدر الوثيقة الاجتماعية بحيث يكون فى استطاعة الآخرين ممن تتوافر بين أيديهم نفس العناصر (أو المواد) الموضوعية أن يعمدوا إلى مراجعته والتثبت منه ، ومن هنا فإن الناقد الحكيم – حتى حين يصدر أحكاماً تدور حول الحسن والسوء ، أوحول القيمة الكبرى والقيمة الصغرى – إنما يعمد إلى تأكيد – أو إبراز – السمات الموضوعية التى يستند إليها حكمه ، بدلا من أن يقتصر على تأكيد القيم بوصفها ممتازة أو ضعيفة . وفى هذه الحالة لابد من أن يكون لعمليات « المسح » التى يقوم بها دورها الخاص فى مساعدة الخبرة المباشرة للآخرين ، مثلها فى ذلك كمثل مسح إقليم ما من الأقاليم من حيث هو أداة تعين الشخص الذى يتنقل فى ذلك الإقليم ، فى حين أن الآراء الخاصة التى تدور حول مسألة القيمة لن يكون من شأنها سوى أن تعمل على إقامة الحواجز أو الحدود فى وجه الخبرة الشخصية .

ولكن إذا لم تكن هناك « مقاييس » للعمل الفنى ، وبالتالى للنقد (وكلمة « مقاييس » مأخوذة هنا بمعنى « موازين » أو« وحدات للقياس ») ، فإن هناك مع ذلك « معايير » للحكم ، مما يضمن لنا عدم وقوع النقد فى ميدان الانطباعية المحضة . ولم تكن مناقشتنا لقضايا الصورة فى علاقتها بالمادة ودلالة الوساطة فى الفن ، وطبيعة الموضوع التعبيرى ، سوى محاولة من جانب كاتب هذه السطور للكشف عن بعض هذه «المعايير» . بيد أن مثل هذه المعايير لا يمكن أن تعد بمثابة قواعد أو إرشادات ، وإنما هى ثمرة لجهد حاولنا فيه أن نقف على جوهر العمل الفنى من حيث هو خبرة ، أو على نوع الخبرة التى تكون ماهيته . وبقدر ما تكون تلك النتائج صحيحة ،

فإنها تمثل أدوات يمكن استخدامها فى الخبرة الشخصية ، دون أن تكون بمثابة أوامر يملى فيها على أى شخص ذلك الموقف الذى ينبغى له أن يتخذه . ولا شك أننا حينما نقرر ما هو العمل الفنى من حيث هو خبرة ، فإننا قد نسهم فى جعل بعض الخبرات الجزئية المنصبة على بعض الأعمال الفنية الخاصة ، أكثر تطابقاً مع الموضوع المختبر ، وأشد إحساساً بمضمونه ومراده ، ولا ريب أن هذا هو أقصى ما يمكن أن يضطلع به أى معيار . فإذا كانت النتائج صحيحة أو بقدر ما تكون كذلك ، أصبح فى الإمكان التوصل إلى معايير أفضل عن طريق تحسين « فحص » طبيعة الأعمال الفنية بصفة عامة ، من حيث هى ضرب من الخبرة البشرية .

إن النقد لهو حكم . والمادة التى ينبثق منها الحكم إنما هى العمل ، أو الموضوع ، ولكنه الموضوع على نحو ما ينفذ إلى خبرة الناقد عن طريق تفاعله مع حساسيته ومعرفته ، والذخيرة المختزنة لديه من الخبرات الماضية . وإذن فإنه لابد للأحكام من أن تتنوع — من حيث المضمون — بتنوع المواد الملموسة التى تولدها ، والتى لابد لها من أن تساندها ، إذا كان النقد صحيحاً مطابقاً لمقتضى الحال ، ومع ذلك فإن للأحكام صورة عامة أو طابعاً مشتركاً ، لأنها جميعاً تضطلع بأداء بعض الوظائف المعينة . أما هذه الوظائف فهى تنحصر فى أمرين : التميز ، والتوحيد . ومعنى هذا أنه لا بد للحكم من أن يولد شعوراً أوضح بالعناصر أو الأجزاء المكونة « للعمل الفنى » . كما أنه لابد له من أن يكشف عن الطريقة المنسقة المتماسكة التى بها تترابط تلك الأجزاء لكى تكون كلا موحداً . وقد اعتاد النظر الفلسفى أن يطلق على عملية تنفيذ هاتين الوظيفتين اسمى « التحليل » و « التركيب » .

ولاسبيل إلى فصل هاتين الوظيفتين ، إحداهما عن الأخرى ؛ نظراً لأن التحليل لا يكشف عن الأجزاء إلا بوصفها أجزاء فى كل ، ولا يظهرنا على التفاصيل أو الجزئيات إلا باعتبارها مندرجة فى موقف كلى ، أو فى عالم

عقلى . وهذه العملية هى على النقيض من عملية التجزئة أو التقطيع (التسريح). حتى وإن تطلبت إمكانية قيام النقد شيئاً من هذا القبيل . والواقع أنه ليس ثمة قواعد يمكن وضعها للقيام بمثل هذا الفعل الدقيق . ألا وهو عملية تحديد الأجزاء الهامة ذات الدلالة داخل كل واحد بعينه ، وتعيين مواضعها الخاصة وأوزانها (أو قيمها) النسبية داخل هذا الكل . وربما كان هذا هو السبب فى أن البحوث الأكاديمية التى تدور حول الأدب كثيراً ما تجىء مجرد إحصائيات مدرسية لبعض التفاصيل الجزئية ، كما أن الدراسات النقدية المزعومة التى تتناول بالبحث اللوحات التصويرية كثيراً ما تصبح أقرب ما تكون إلى تحليلات الخبراء لخطوط الأفراد .

والحق أن الحكم التحليلى إنما هو محك لاختبار عقلية الناقد ، مادام العقل — من حيث هو تنظيم عضوى للمعانى المشتقة من التعامل الماضى مع الموضوعات بحيث تندمج مع الإدراكات الحسية الراهنة — إنما هو العضو الذى يضطلع بوظيفة التمييز . وتبعاً لذلك فإن الضمان الذى يتكفل بحماية الناقد إنما هو الاهتمام الواعى المطلع الذى يكاد يستنفد صاحبه . ونحن نقول عن هذا الاهتمام: إنه يكاد يستنفد (أو يستهلك) صاحبه ، لأنه إن لم تتوافر للناقد حساسية طبيعية تقترن بتعلق شديد ببعض الموضوعات، فإنه — مهما كان من سعة علمه — سيظل بارداً جامداً لا يكاد يقوى على النفاذ إلى قلب العمل الفنى ، ومعنى هذا أنه لن يكون إلا غريباً لا يملك سوى أن يقف خارج ذلك العمل . ومع ذلك فإنه إذا لم تتخلل البصيرة مثل هذا الوجدان — والبصيرة ثمرة لخبرة خصبة مليئة — فإن الحكم لن يكون إلا متحيزاً ، أو هو لن يقوى على التسامى فوق مستوى النزعة العاطفية المندفعة المتدفقة . ومعنى هذا أن التعلم لابد من أن يكون بمثابة الوقود الذى يؤرث نيران الاهتمام (أو حرارته) ، وهذا الاهتمام الواعى المطلع — بالنسبة إلى الناقد فى ميدان الفن — إنما يعنى المعرفة القائمة على الاتصال المباشر

Acquaintance [1] بتقليد أو تراث فنه الخاص ، وهو اتصال مباشر يعد أكثر من مجرد علم بذلك التقليد ، نظراً لأنه مستمد من علاقة شخصية وثيقة بالموضوعات التى عملت على تكوين ذلك التقليد . وبهذا المعنى يكون الاتصال المباشر بروائع الفن ، وما هو دون هذه الروائع « محكا » لاختبار درجة الحساسية « الموجودة لدى الناقد » لا قوة مستبدة تملى عليه ما ينبغى له أن يقومه أويقدره . والحق أن روائع الفن ذاتها لا يمكن أن تقدر من وجهة نظر نقدية ، اللهم إلا إذا وضعت فى صميم التراث الفنى — أو أو التقليد — الذى تنتسب إليه .

وليس هناك فن يمكن أن يقال عنه:إنه لا يوجد فيه سوى تقليد واحد . والناقد الذى لا يشعر فى قرارة نفسه بأن هناك ضروباً عديدة من التقاليد إنما هو بالضرورة ناقد ضيق الأفق ، وبالتالى فإن دراساته النقدية لن تكون سوى دراسات متحيزة إلى حد التشويه أو التحريف ، ولننظر على سبيل المثال إلى ضروب النقد التى وجهت إلى المدرسة الانطباعية المتأخرة ، مما سبق لنا أن ذكرناه ، فسنجد أن هذه الضروب من النقد قد صدرت عن أشخاص كانوا يظنون فى أنفسهم أنهم خبراء أوإخصائيون لمجرد أنهم كانوا على دراية بتقليد واحد من التقاليد الفنية ، ولكن الفنون التشكيلية تشتمل على تقاليد فنية عديدة : فهناك التقليد الزنجى ، والتقليد المصرى ، والتقليد الفارسى ، والتقليد الصينى ، والتقليد اليابانى ، جنباً إلى جنب مع تقليد مدرسة فلورنسا وتقليد مدرسة البندقية ، مع العلم بأننا اقتصرنا على ذكر القليل من التقاليد الفنية البارزة . ونظراً لانعدام الإحساس بهذا التنوع الكبير فى التقاليد الفنية ، فقد وسمت ذبذبات « الموضة » المتغيرة بطابعها

---

(١) كلمة acquaintance فى اصطلاح الفلاسفة الأنجلو — ساكسون (من أمثال رسل وديوى) تشير إلى معرفة الشيء بالاتصال المباشر ، لا عن طريق الوصف ، أو البنايات التصورية . وديوى هنا حريص على نسبة هذا الضرب من المعرفة إلى الناقد الواعى المطلع على التراث الفنى ، فإن معرفة الناقد بهذا التراث مستمدة من علاقة شخصية أو اتصال مباشر .

(المترجم)

الخاص موقف الحقب المختلفة من الأعمال الفنية ، مما أدى فى بعض الأحيان إلى المبالغة فى تقدير رافائيل ومدرسة روما (مثلا) على حساب تنتورتو والجريكو اللذين كانا يوماً ما علمين مشهورين . والكثير من مظاهر الخلاف العقيم الذى لا نهاية له بين النقاد ، ممن يتشبثون « بالمذهب الكلاسيكى » أو « بالمذهب الرومانتيكى » ، إنما يرجع إلى هذا المصدر عينه ، وفات هؤلاء النقاد أن فى مضمار الفن دوراً كثيرة ، وأن الفنانين هم الذين عملوا على تشييدها .

والناقد الذى يلم بالأحوال الفنية المختلفة ، سرعان ما يفطن إلى التنوع الكبير فى المواد الفنية القابلة للاستعمال (مادام قد سبق استعمالها بالفعل) . ومن هنا فإنه يوفر على نفسه مشقة إصدار حكم متهور بأن هذا العمل أو ذاك خاطئ جمالياً لمجرد أنه ينطوى على مادة ليس له بها عهد . أما حين يلتقى مثل هذا الناقد بعمل ليس لمادته سابقة معروفة ، فإنه يحذر عندئذ من أن ينطق بحكم يدين فيه هذا العمل بطريقة ارتجالية . ولما كانت الصورة إنما توجد مندمجة فى مادة ، فإن من شأن الناقد — حين تكون خبرته الجمالية أصيلة صادقة — أن يقدر ذلك الحشد الكبير من الصور الخاصة القائمة بالفعل ، وأن يحاذر من توحيد الصورة بأية صنعة خاصة درج هو على تفضيلها ، وقصارى القول أنه لا يكفى أن تكون الحصيلة العامة للناقد واسعة فحسب ، وإنما ينبغى له أيضاً أن يألف — إلى حد التشبع — مادة أكثر جوهرية ، ألا وهى تلك الظروف التى يتحرك فى ظلها « موضوع » الضروب المختلفة من الخبرة فى اتجاهه نحو التحقق أو الاكتمال ، وهذه الحركة هى التى تكون المضمون الموضوعى الميسر للجميع فى شتى الأعمال الفنية .

بيد أن هذا العلم بالتقاليد الفنية العديدة لا يمكن أن يعد بمثابة خصم لعملية « التمييز » . وإذا كنا قد تحدثنا فى الجانب الأكبر من مناقشتنا السالفة عن ضروب الاستهجان أو الإدانة التى أصدرها أصحاب النقد القانونى ، فإنه

ليس أيسر علينا الآن من أن نورد الكثير من الأخطاء الفاحشة أو الأغلاط الكبرى التى وقع فيها أصحاب المديح ، ممن لم يحسنوا وضعه فى موضعه الصحيح . والواقع أن انعدام المعرفة القائمة على الاتصال التعاطفى المباشر بعدد من التقاليد الفنية، يؤدى بالناقد إلى المبادرة إلى تقدير الأعمال الفنية الأكاديمية ، بشرط أن تكون قد حققت بسهولة تكنيكية ممتازة . ولعل من هذا القبيل ما لقيه التصوير الإيطالى فى القرن السابع عشر من استحسان لم يكن يستحقه ، لمجرد أنه عمد إلى المبالغة — مصطنعاً ضرباً من المهارة التكنيكية — فى إظهار بعض العناصر التى كان الفن الإيطالى السابق قد حرص على استبقائها فى نطاق بعض الحدود المعينة . والحق أن العلم بالتقاليد — فى نطاق واسع — إنما هو شرط للتمييز الدقيق الصارم ، وذلك لأن الناقد يستعين بهذه المعرفة — وهذه المعرفة وحدها — على اكتشاف مقصد الفنان ، والوقوف على مدى كفاية تنفيذه لذلك المقصد . وحسبنا أن نلقى نظرة على تاريخ النقد ، لكى نتحقق من أن هذا التاريخ مفعم بأثقال الإهمال والعناد ، مما كان يمكن ألا يعرف سبيله إليه ، لو توافرت المعرفة الكافية بالتقاليد ، فضلا عن أنه ملىء بآيات المديح لأعمال ليس لها من فضل سوى أنها تنطوى على استخدام بارع لبعض المواد .

وإنه لمن الضرورى للناقد — فى معظم الحالات — أن تقترن لديه عملية « التمييز » بعامل آخر مساعد ، ألا وهو العلم بتطور (أو ترقى) الفنان ، على نحو ما يتجلى فى تتابع أعماله . وقلما يتسنى لنا أن ننقد فناناً بالاستناد إلى نموذج واحد أو عينة واحدة من نشاطه الفنى ، وليست الاستحالة هنا براجعة إلى الواقعة المعروفة التى نعبر عنها عادة بقولنا : « إن لكل جواد كبوة » . وإنما السبب فى ذلك أن فهم منطق تطور الفنان ضرورى لتمييز مقصده فى كل عمل فردى . وامتلاك هذا الفهم إنما يوسع ويصفى تلك الحصيلة التى بدونها يصبح الحكم تعسفياً أعمى . والعبارات التى قالها سيزان عن علاقة

نماذج التقليد بالفنان،إنما تصدق أيضاً على الناقد ؛ فهو يقول : « إن دراسة مصورى مدينة البندقية ، وبصفة خاصة تنتورتو ، لتدفع بالمرء إلى البحث المستمر عن وسائل تعبيرية يكون من شأنها حتما أن تقتاده إلى انتزاع وسائله الخاصة فى التعبير من صميم اختباره للطبيعة . . حقاً إن اللوفر لهو كتاب جيد يحق لنا أن نستفتيه الرأى ، ولكنه لا يخرج عن كونه مجرد وسيط . أما مشاهد الطبيعة المتنوعة فهى الدراسة الحقيقية الهائلة التى لابد لنا من أن تضطلع بها . . إن اللوفر لهو كتاب نتعلم فيه كيف نقرأ ، ولكن لا ينبغى لنا أن نقنع بالمحافظة على قواعد مشاهير الأقدمين . فلندع إذن هؤلاء السلف ، ولنعمد إلى دراسة الطبيعة الجميلة والبحث عن طريقة للتعبير عنها وفقاً لمزاجنا الشخصى ، وإن الزمان والتأمل لهما الكفيلان بتعديل رؤيتنا شيئاً فشيئاً ، إلى أن يجىء الفهم الواعى الشامل فى خاتمة المطاف » . وحسبنا أن نغير الألفاظ التى هى فى حاجة إلى تغيير ، لكى يبرز أمامنا المسلك الذى ينبغى للناقد أيضاً أن يحتذيه .

والواقع أن لكل من الفنان والناقد الفنى ميوله الخاصة أو وجهات نظره المفضلة . وهناك جوانب من الطبيعة والحياة تبدو خشنة قاسية ، فى حين توجد جوانب أخرى تبدو رقيقة ناعمة ؛ جوانب عبوسة كالحة — إن لم نقل كئيبة باردة — وأخرى تملك سحراً جذاباً ؛ جوانب مثيرة مهيجة ، وأخرى مهدئة مسكنة ، وهلم جرا إلى غير ما حد تقريباً . ومعظم « مدارس الفن » تبدى ميلا نحو هذا الاتجاه أو ذاك . ثم لايلبث أسلوب أصيل من العيان أو الرؤية أن يجىء فيضع يده على هذا الاتجاه أو ذاك ، لكى يمضى به حتى نهاية الشوط . ولنضرب لذلك مثلا فنقول : إن هناك تبايناً معروفاً بين « المجرد » و« المشخص » (أو العينى) ، وهو من أكثر ضروب التباين شيوعاً . ومن هذه الناحية ، نجد أن بعض الفنانين يعملون دائماً على الوصول إلى أقصى حد من التبسيط ، شاعرين بأن من شأن التعقد الباطنى أن يؤدى

إلى التزايد (أو الإفراط) الذى يشتت الانتباه ، فى حين نلاحظ أن المشكلة التى تشغل بال غيرهم من الفنانين هى العمل على مضاعفة التحديدات (أو التخصيصات) الباطنية إلى أقصى حد يمكن أن يكون متسقاً مع التنظيم العضوى(*). ثم هناك أيضاً فارق بين الطريقة الصريحة المكشوفة فى الاقتراب من الموضوع ، والطريقة التلميحية غير المباشرة فى معالجة المادة الغامضة . وهى ما اصطلحنا على تسميته باسم « النزعة الرمزية » . وأخيراً هناك فنانون يميلون إلى ما يسميه توماس مان بالظلام والموت ، فى حين أن ثمة فنانين آخرين لا يهللون إلا للنور والهواء .

ولا نرانا فى حاجة إلى القول بأن لكل اتجاه مصاعبه ومخاطره التى تتضاعف كلما دنا من حده النهائى . فالاتجاه الرمزى قد يضل فى بيداء « اللامعقولية » ، فى حين قد ينتهى الأمر بالمنهج المباشر إلى الوقوع فى سخف الابتذال . وعلى حين أن المنهج « العينى » ينتهى إلى مجرد الشرح أو التوضيح ، نجد أن المنهج « المجرد » يفضى إلى التمرين العلمى ، وهلم جرا . ومع ذلك فإن من شأن كل واحد منهما أن يصبح منهجاً مشروعاً مسوغاً ، إذا تسنى للصورة والمادة – عن طريقه – أن تبلغا مرحلة الاتزان . والخطر الذى طالما تهدد الناقد هو أن يسير على هدى ميله الشخصى أو على ضوء العرف السائد المتحيز (وهذا هو الأغلب) ، فيتخذ من إحدى الطرق معياراً له فى الحكم ، ويستهجن كل انحراف عنها بوصفه خروجاً على الفن نفسه ، وعندئذ يفوته « بيت القصيد » فى كل فن ، ألا وهو وحدة الصورة والمادة ، وهو لن يفوته إلا لافتقاره إلى التعاطف الكافى (بسبب تحيزه الطبيعى والمكتسب) مع الكثرة الهائلة لضروب التفاعل بين الكائن الحى وعالمه .

وكما أن للحكم مظهره التمييزى ، فإن له أيضاً مظهره التوحيدى – وهو ما يعرف فى اللغة الاصطلاحية باسم « التأليف» (أو التركيب) ، تمييزاً له

(*) لئن كان المثالان اللذان سقناهما للفن الحيوى إنما يقصد بهما أولا وبالذات توضيح طبيعة الفن أو « ماهيته » ، إلا أنهما مثالان يوضحان لنا أيضاً هذين المنهجين .

عن « التحليل » . وهذا المظهر التوحيدي — أكثر من المظهر التحليلى نفسه — إنما هو « دالة » للاستجابة الإبداعية من جانب الفرد الذى يحكم ، ومعنى هذا أنه ضرب من البصيرة أوالاستبصار . وليس ثمة قواعد يمكن تحديدها للطريقة التى تسير عليها تلك القوة فى أدائها لوظيفتها ، وإنما الملاحظ أن النقد نفسه — عند هذه النقطة — سرعان ما يستحيل هو الآخر إلى فن ، وإلا فإنه لن يكون سوى آلية (ميكانيزم) تسيرها بعض القوانين ، وفقاً لتصميم جاهز معد من ذى قبل ، ولابد للتحليل أو التميز من أن يفضى فى النهاية إلى ضرب من التوحيد ؛ وذلك لأنه إذا أريد له أن يكون مظهراً للحكم ، فلابد له من أن يضطلع بمهمة التميز بين التفاصيل أوالأجزاء من حيث وزنها (قيمتها) ووظيفتها فى تكوين خبرة متكاملة . ولولا وجهة النظر الموحِّدة (بكسر الحاء) ، القائمة على أساس الصورة الموضوعية للعمل الفنى ، لانتهى النقد إلى أن يكون عملية تعداد أو إحصاء للجزئيات أو التفاصيل . وعندئذ سيكون مثل الناقد كمثل روبنسن كروزو حينما جلس على مقعده وراح يضع قائمة بما له وما عليه من نعم أومتع وهموم أو متاعب . فالناقد فى هذه الحالة سوف يبرز الكثير من العيوب أوالمثالب ، والكثير من المزايا أو المحاسن لكى يقيم بين هذه وتلك ضرباً من الموازنة التى يرصد بها حسابه . ولكن لما كان الموضوع الذى هو بصدده يمثل كلا متكاملا — وإلا لما كان عملا فنياً أصلا — فإن منهجاً هذا شأنه لن يكون إلا منهجاً مملا مزعجاً . فضلا عن كونه غير مطابق لمقتضى الحال .

بيد أنه وإن كان من واجب الناقد أن يكتشف الخيوط الموصدة ، أو النموذج الموصد الذى يتخلل كل التفاصيل أو يمتد عبر سائر الجزئيات ، إلا أن هذا لا يعنى أن تكون مهمته أن ينتج هو نفسه كلا متكاملا . حقاً إن بعض النقاد الممتازين قد يستبدلون فى بعض الأحيان بالعمل الفنى الذى هم بصددة علانية ، عملا فنياً آخر يكون من خلقهم هم ، ولكن النتيجة

التى سنكون بإزائها فى هذه الحالة لن تكون نقداً ، بل ستكون فناً . و«الوحدة» التى ينبغى للناقد أن يتعقب آثارها لابد من أن تكون ماثلة فى صميم العمل الفنى ، بصفتها السمة المميزة له . ولكن ليس معنى هذا القول أن العمل الفنى لا ينطوى إلا على فكرة موحدة ليس غير ، وإنما الملاحظ أنه قد تكون هناك أفكار موحدة عديدة ، وذلك على قدر ما ينطوى عليه الموضوع من خصوبة ، أو ثراء ، وكل ما نعنيه بالعبارة السالفة هو أنه لابد للناقد من أن يضع يده على النغمة السائدة أو الخيط المتصل ، الماثل بالفعل فى صميم العمل ، لكى يبرزه بكل وضوح ، حتى يتسنى للقارئ أن يجد دليلا جديداً أو مفتاحاً جديداً يستعين به فى خبرته الخاصة .

فاللوحة — مثلا — يمكن أن تبرز بصورة «كل موحد» عن طريق الرجوع إلى علاقات الضوء ، والسطوح ، واللون ، المستخدمة بطريقة بنائية ، والقصيدة إنما تبدو « وحدة » متكاملة من خلال الطابع الغنائى الغالب عليها ، أو الصبغة الدرامية السائدة فيها . وأى عمل فنى بعينه قد يمثل تصميمات مختلفة ، أو يبدى أوجهاً مختلفة ، بالنسبة إلى المشاهدين المختلفين ، على ما قد يرى المثال أشكالا مختلفة كامنة فى كتلة الحجارة الماثلة أمامه . وأية طريقة أو أسلوب فى التوحيد لا يقل شرعية عن أية طريقة أو أسلوب آخر ، بشرط أن يراعى فى التوحيد شرطان أساسيان . أما الشرط الأول فهو أن يكون الموضوع أو الخطة التى ينتقيها الاهتمام ماثلة بالفعل فى صميم العمل ، وأما الشرط الثانى فهو أن يكون ثمة مظهر عينى ملموس لاستمرار « الفكرة الموجهة » بثبات واتساق عبر سائر الأجزاء التى يتكون منها العمل الفنى .

وقد قدم لنا جيته — مثلا — نموذجاً ملحوظاً أو مثالا بارزاً للنقد « التأليفى » (أو التركيبى) فى تفسيره لشخصية هاملت . وقد عمل تصوره للطابع الجوهرى المميز لهاملت على إتاحة السبيل أمام الكثير من القراء لفهم

أشياء (أوجوانب) من المسرحية ، كانت لتغيب عن انتباههم لولا هذا التصور . ولكن على الرغم من الدور الذى أداه هذا المصور بوصفه خيطاً موصولا ، أو على الأصح باعتباره «قوة تركيزية» . إلا أنه لا يمكن أن يعد السبيل الأوحد الذى يؤدى بعناصر المسرحية إلى التجمع عند« مركز » أو«بؤرة» واحدة . والذين شاهدوا تصوير ادوين بوث **Edwin Booth** للشخصية التى نحن بصددها ، لابد من أن يكونوا قد نجحوا فى انتزاع هذه الفكرة ، ألا وهى أن مفتاح هاملت بوصفه موجوداً بشرياً،إنما يكمن فى العبارات التى قيلت لجيلدنشترن **Guildenstern** على أثر فشله فى العزف على مزمار من القصب : «على رسلك يا أخى ! ألا ترى أنك تحاول أن تجعل منى شيئاً تافهاً لا قيمة له ؟ إنك لتود أن تتخذ منى آلة تعزف عليها ، ويبدو أنك تعرف مفتاح نغماتى ، وإنك لتحاول أن تنتزع سرى من أعماق قلبى ؛ وكأنك تريد أن تسبر غورى ابتداء من أدنى نغمة من نغماتى إلى أعلى مدى يمكن أن يبلغه صوتى ! ولست أنكر أن ثمة موسيقى كثيرة ، وصوتاً ممتازاً فى تلك الآلة الصغيرة ؛ ولكنك مع ذلك لن تستطيع أن تجعلها تنطق : (ما أثقل دمك) ، وهل تظن أننى سأكون أطوع بين يديك من مزمار أو قصبة من الغاب ؟ »

لقد درجت العادة على دراسة الحكم والأخطاء أو المغالطات باعتبارهما موضوعين وثيقى الصلة أحدهما بالآخر . والخطآن الكبيران فى مضمار النقد الجمالى،إنما هما اختزال العناصر أو التقليل منها **reduction** والخلط بين المقولات . والمغالطة الأولى منهما إنما تترتب على عملية التبسيط الزائد عن الحد ، فهى تظهر حينما يعزل أحد مركبات العمل الفنى على حدة لكى يختزل «الكل» فى عبارات تستند إلى هذا العنصر الفردى المعزول . وهناك أمثلة عامة لهذه المغالطة سبق لنا أن أشرنا إليها فى فصول سابقة ، فقد تحدثنا — مثلا — عن عزل بعض الكيفيات الحسية ، كاللون أو الشدة

اللونية ، عن العلاقات ؛ كما تحدثنا عن عزل العنصر الصورى المحض ، فضلا عن إشارتنا إلى الحالات التى قد يرد فيها العمل الفنى إلى القيم التمثيلية وحدها دون سواها . وهذا المبدأ نفسه يصدق أيضاً حينما تؤخذ الصنعة الفنية (أو التكنيك) على حدة ، بمعزل عن علاقتها بالصورة . هذا إلى أن ثمة مثالا آخر قد يكون أكثر نوعية ؛ ألا وهو ذلك الذى نجده فى النقد المستند إلى وجهة نظر تاريخية ، أو سياسية ، أو اقتصادية . وليس من شك فى أن الوسط الحضارى كامن فى باطن الأعمال الفنية ، كما هو قائم خارجها ؛ وهو يدخل فى تكوينها كواحد من المقومات الأصيلة ، بحيث إن الاعتراف به لهو عنصر هام من عناصر عملية « التميز » الصادق الصحيح . وحسبنا أن ننظر إلى لوحات تيتيان Titian ، لكى نتحقق من أن فخفخة الأرستقراطية الفينيسية،وبذخ ثرائها التجارى قد دخلا كعنصر أصيل فى صميم فنه التصويرى . ولكن المغالطة التى ينطوى عليها رد كل لوحاته إلى مجرد أسانيد اقتصادية — كما سمعت يوماً من فم أحد المرشدين « البروليتاريين » فى دير بمدينة لينجراد — إنما هى مغالطة سافرة ما كانت لتستحق أى تنويه ، لولا أنها حالة فظة (أو نموذج صارخ) لما يحدث فى كثير من الأحيان بأساليب متخفية (أو طرق مستترة) مما لا سبيل إلى اكتشافه بسهولة . ومن جهة أخرى يلاحظ أن البساطة الدينية والخشونة المتقشفة اللتين كانتا تشيعان فى لوحات الفرنسيين وتماثيلهم فى القرن الثانى عشر — وهما خاصيتان قد صدرتا عن وسطهم الحضارى — قد اعتبرتا بمثابة الكيفية الجمالية الجوهرية التى تميز تلك الأعمال الفنية بغض النظر عن الكيفيات التشكيلية المحضة التى اتسمت بها الموضوعات المشار إليها .

وثمة صورة أخرى أشد تطرفاً للمغالطة الاختزالية ، ألا وهى تلك التى « تفسر » فيها الأعمال الفنية ، أو « تؤول » ، على أساس عوامل لا تتوافر فى داخلها إلا بطريقة عرضية أو اتفاقية . والجانب الأكبر مما يسمونه باسم

« النقد » التحليلى النفسانى إنما هو من هذا القبيل ، وهنا ينظر إلى العوامل التى ربما تكون قد لعبت – أولم تلعب – دوراً فى عملية التوليد السببى (أو العلى) للعمل الفنى ، كما لو كانت هى التى تفسر المضمون الجمالى للعمل الفنى نفسه . ومع ذلك فإن العمل الفنى هو ماهو ، سواء دخل فى إنتاجه عامل « التثبيت » fixation البادى فى التعلق بالأب أوالأم ، أم عامل الاهتمام الخاص بأحاسيس الزوجة . وحينما تكون هذه العوامل التى يتحدثون عنها واقعية ، وليست مجرد فروض نظرية ، فإنها تكون أدخل فى باب تأريخ سير الأفراد دون أن تمت بصلة إلى الطابع الخاص بالعمل نفسه . أما حينما تكون للعمل الفنى عيوبه ، فإن هذه العيوب لن تكون سوى نقائص ينبغى الكشف عنها فى بناء الموضوع نفسه . وحينما تمثل عقدة أوديب جزءاً لا يتجزأ من العمل الفنى ، فإنه لابد من أن يكون فى وسعنا اكتشافها فى صميم هذا العمل . بيد أن النقد « التحليلى النفسانى » ليس هوالضرب الوحيد من ضروب النقد الذى وقع فى هذه المغالطة . بل إن هذا الخطأ ليزدهر حينما نظر إلى أى ظرف عارض فى حياة الفنان ، أو إلى أى حدث يتصل بتاريخه الشخصى على أنه بديل يقوم مقام الإنتاج الفنى الذى تولد عنه(*) .

أما النوع الرئيسى الثانى الذى يشيع فيه هذا النموذج الخاص من المغالطة الاختزالية ، فهو النقد الذى يسمونه باسم « النقد الاجتماعى » . ولو أننا نظرنا إلى رواية « الأسقف السبعة » لهوثورن Hawthorne ، أو « وولدن » Walden لثورو Thoreau ، أو « المقالات » لأمرسون ، أو « هكلبرى فن » Huckleberry Finn لمارك توين ، لوجدنا أن لكل هذه الأعمال الفنية بلا شك صلة بالأوساط المقابلة التى نشأت فى أحضانها . ومعنى هذا أن المعلومات التاريخية والحضارية قد تلقى بعض الأضواء على

(*) قدم لنا مارتن شويتز Martin Schuetze فى بحثه « الأوهام الأكاديمية » أمثلة تفصيلية موفقة لهذا النوع من المغالطة . وبين لنا كيف أنها الأسهم المتداولة بين شتى مدارس التأويل الجمالى .

الأسباب التي عملت على ظهورها . ولكن ، مهما كان من أمر كل ما يمكن أن يقال أو يفعل ، فإن كل عمل فني إنما هو ما هو من الناحية الفنية ، كما أن محاسنه وعيوبه الجمالية إنما تكمن في باطنه هو . حقاً إن معرفتنا بالظروف الاجتماعية التي صاحبت إنتاج العمل – حينما تكون معرفة حقة بمعنى الكلمة – إنما هي معرفة ذات قيمة حقيقية . ولكنها لا يمكن أن تقوم بديلا لفهم الموضوع في صميم كيفياته وعلاقاته ؛ وآية ذلك أن الصداع ، والإجهاد البصري ، وعسر الهضم ، ربما تكون قد لعبت دورها في إنتاج بعض الأعمال الأدبية ، إن لم نقل بأنها قد تفسر – من وجهة نظر علِّية صرفة – بعض الصفات التي تجلت في العمل الأدبي المتحقق . بيد أن معرفة هذه العوامل إنما هي إضافة نزيد بها من إلمامنا الطبي بالعلة والمعلول ، ولكننا لا نزيد بها من حكمنا على ما قد تم إنتاجه ، حتى ولو كان من شأن هذه المعرفة أن تدفعنا إلى اتخاذ موقف إحسان أو رحمة أخلاقية نحو الكاتب ، مما لم نكن لنشارك فيه لولا تلك المعرفة .

وهكذا نجد أنفسنا مدفوعين إلى الحديث عن المغالطة الثانية الكبرى في الحكم الجمالي ، ألا وهي مغالطة الخلط بين المقولات ، وهي المغالطة التي تمتزج فعلا بالمغالطة الاختزالية السابقة . والحق أن لكل من المؤرخ ، وعالم الفسيولوجيا ، وكاتب السير (أو التراجم التاريخية) ، وعالم النفس ، مشكلاته الخاصة وتصوراته الموجهة ، مما يتحكم في سير كل البحوث التي يقوم بها . والأعمال الفنية إنما تزود كل هؤلاء الباحثين بالكثير من المواد الهامة أو المعطيات الملائمة التي تعينهم على مواصلة القيام ببحوثهم الخاصة ؛ فمؤرخ الحياة اليونانية لا يستطيع أن يكون تقريره عن الحياة اليونانية ، اللهم إلا إذا أدخل في اعتباره آثار الفن اليوناني ، فإن هذه الآثار لا تقل أهمية وارتباطاً بمقصده عن النظم السياسية التي كانت قائمة في أثينا واسبرطة . هذا إلى أن التأويلات الفلسفية للفنون ، على نحو ما زودنا بها كل من أفلاطون

وأرسطو ، إنما هى وثائق ضرورية لا غنى عنها لمؤرخ الحياة العقلية فى أثينا . ولكن الحكم التاريخى ليس من الحكم الجمالى فى شىء ؛ حقاً إن هناك مقولات — أعنى تصورات موجهة للبحث — تتلاءم بطبيعتها مع التاريخ ، ولكن استعمال هذه المقولات للتحكم فى توجيه البحث الفنى — ذلك البحث الذى ينطوى على أفكاره الخاصة — لن يكون من شأنه سوى أن يولد الخلط والالتباس .

وما يصدق على الطريقة التاريخية فى البحث ، إنما يصدق أيضاً على سائر الأساليب الأخرى فى معالجة الموضوعات . فهناك — مثلا — جوانب رياضية فى النحت والتصوير ، كما هو الشأن فى المعمار سواء بسواء . وقد قدم لنا جى هامبدج Jay Hambidge بحثاً فى رياضيات الأوانى اليونانية . كذلك ظهرت دراسة بارعة فى العناصر الصورية الرياضية للشعر . وأى كاتب يترجم ، أو يكتب سيرة ملقيل ، لابد من أن يجد نفسه مضطراً إلى الاستعانة بأعمالهما الأدبية عند تكوينه لصورة حياتهما ، وإلا لأصبح منبوذاً مهملا . هذا إلى أن العمليات الشخصية المتضمنة فى تكوين الأعمال الفنية لهى معطيات قيمة بالنسبة إلى دراسة بعض العمليات الذهنية ، كما أن تسجيلات الإجراءات التى يستخدمها الباحثون العلميون إنما هى أدوات ذات بال بالنسبة إلى دراسة العمليات الذهنية أيضاً .

وقد يكون لعبارة « الخلط بين المقولات » جرس عقلى ، ولكن المقابل العملى لهذه العبارة هو الخلط بين القيم(*) . والنقاد — مثلهم فى ذلك كمثل الباحثين النظريين — يميلون إلى محاولة ترجمة (الظاهرة) الجمالية المتمايزة إلى لغة نوع آخر من الخبرة . والصورة الشائعة لهذه المغالطة هى الزعم بأن الفنان يتخذ نقطة انطلاقه من مواد تملك من ذى قبل مركزاً أخلاقياً ، أو وضعاً فلسفياً أومكانة تاريخية ، أو أياما كانت ، ثم يعمد بعد ذلك إلى جعلها مواد شهية

(*) هناك فصل قيم بهذا العنوان فى كتاب بيورمير Buermeyer المسمى باسم « الخبرة الجمالية » "The Aesthetic Experience"

مستساغة عن طريق الاستعانة بالتوابل الانفعالية والمطيبات الخيالية . وتبعاً لذلك ، فإن العمل الفنى فى هذه الحالة إنما ينظر إليه على أنه عملية « إعادة تنقيح » لقيم متداولة من قبل فى ميادين أخرى من الخبرة .

وليس هناك أدنى شك فى أن القيم الدينية – مثلا – قد أثرت على الفن تأثيراً لا نكاد نجد له نظيراً فى أى مجال آخر ؛ وآية ذلك أن الأقاصيص (أو الأساطير) العبرية والمسيحية – خلال حقبة طويلة من حقب التاريخ الأوروبى – كانت بمثابة المادة الأساسية لجميع الفنون . ولكن هذه الحقيقة – فى حد ذاتها – لا تنبئنا بشىء عن القيم الجمالية المتمايزة . وحسبنا أن ننظر إلى اللوحات البيزنطية ، والروسية ، والقوطية ، والإيطالية القديمة ، لكى نتحقق من أنها جميعاً لوحات « دينية » ، ومع ذلك فإن لكل منها صفاته الخاصة من الناحية الجمالية . ولاشك أن الأشكال الفنية المختلفة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بما هناك من اختلاف فى التفكير الدينى والممارسات الدينية ؛ ولكن من المؤكد أن تأثير الصورة الفسيفسائية mosaic – من الناحية الجمالية – إنما هو اعتبار يتعلق بالموضوع الفنى أكثر من كل ما عداه . والمسألة التى نحن بصددها ترتبط بالتفرقة التى طالما أشرنا إليها فى المناقشات السابقة ، بين العناصر المادية والمادة . والواسطة والتأثير هما المادتان الهامتان ، وهذا هو السبب فى أن بعض الأعمال الفنية المتأخرة التى ليس لها مضمون دينى قد تنطوى على تأثير دينى عميق . ونحن نميل إلى الظن بأن الفن العظيم الذى ينطوى عليه « الفردوس المفقود » سيكون موضع قبول أعظم (لا أقل) ؛ كما أن الملحمة الشعرية نفسها سوف تجد دائرة أوسع من القراء ، بعد أن يكون نبذ مبادئ اللاهوت البروتستانتى المتضمنة فيها قد استحال إلى عدم اكتراث ونسيان . ولكن هذا الرأى لا يعنى بالضرورة أن تكون الصورة مستقلة عن المادة ، بل كل ما يعنيه هو استحالة التوحيد بين المادة الفنية وبين الموضوع theme ، على نحو ما يستحيل التوحيد بين صورة « الملاح

القديم » وبين القصة التى يدور حولها موضوع تلك الملحمة . وليس مايوجب أن يكون إخراج (mise-en-scène) — تصوير ملتون للفعل الدرامى للقوى الكبيرة باعثاً على الاضطراب أوالمضايقة من الناحية الجمالية ، كما أنه ليس هناك مايزعج القارئ المحدث اليوم حين يقرأ دراما « الإلياذة » . وهنلك فارق عميق بين « حامل » العمل الفنى ، أعنى ذلك الموصل العقلى الذى يتقبل الفنان عن طريقه موضوعه الخاص لكى ينقله إلى جمهوره المباشر ، وبين كل من صورة ومادة ذلك العمل .

والملاحظ أن التأثير المباشر للقيم العلمية على القيم الفنية،إنما هو أقل بكثيرمن تأثيرالدين ، ولسنا نظن أن أحداً من النقاد قد يجد فى نفسه من الجرأة ما يستطيع معه أن يزعم أن الخصائص الفنية المميزة لأعمال دانتى أوملتون قد تأثرت بقبولها لنظرية خاصة فى نشأة الكون لم يعد لها اليوم أى مركز علمى . أما فيما يتعلق بالمستقبل ، فإننا نعتقد أن وردزوورث لم يجانب الصواب حينما قال : « . . إنه لو نجحت جهود رجال العلم فى إحداث أية ثورة مادية — مباشرة أو غير مباشرة — فى موقفنا البشرى وفى الانطباعات الحسية التى درجنا على استقبالها فى العادة ، لاستحال على الشاعر أن ينام أكثر مما يفعل الآن . . ولوجد نفسه مضطراً إلى أن يبقى بجوار العالم ، لكى ينقل الإحساس إلى صميم موضوعات العلم . أما الكشوف البعيدة المدى لكل من عالم الكيميا ، وعالم الأحياء ، وعالم المعادن ، فإنها ستصبح موضوعات صالحة للفن الشعرى — مثلها فى ذلك كمثل أى شىء آخر يمارس فيه هـذا الفن . ولكن بشرط أن يحين الزمن الذى تصبح فيه كل تلك الأشياء مألوفة لدينا ، والذى تستحيل فيه العلاقات التى ينظر من خلالها أهل العلوم إلى تلك الأشياء ، مادة واضحة ملموسة أمامنا ، بوصفنا موجودات تستمتع وتتألم » . ولكن الشعر لن يستحيل — لهذا السبب — إلى صورة شعبية من العلم ، كما أن قيمة النوعية الخاصة لن تكون هى قيم العلم .

وهناك نقاد يخلطون بين القيم الجمالية والقيم الفلسفية ، خصوصاً تلك القيم التي وضع أسسها فلاسفة الأخلاق . ولعل من هذا القبيل ما يقوله ت.س إليوت (مثلا) من أن « أصدق فلسفة هي أفضل مادة لأعظم شاعر » . بمعنى أن مهمة الشاعر تنحصر في جعل المضمون الفلسفي أكثر قابلية للحياة عن طريق إضافة الكيفيات الحسية والانفعالية . ولكننا لو تساءلنا عن معنى « أصدق فلسفة » لوجدنا أن هذا نفسه موضع خلاف ، بيد أن نقاد هذه المدرسة لا يعدمون اعتقادات محددة ، إن لم نقل جازمة ، حول هذا الموضوع . ومن ثم فإنهم على استعداد — دون أن يكون لديهم أي كفاية خاصة في مضمار التفكير الفلسفي — لأن يصدروا بصفة رسمية **ex cathedra** أحكاماً قاطعة ، نظراً لأنهم قد التزموا بتصور خاص لعلاقة الإنسان بالكون ، مما كان سائداً في إحدى الحقب التاريخية القديمة . وهم يعتبرون أن تجديد هذا التصور أمر ضروري لإنقاذ المجتمع من حالة الشر الراهنة التي هو ضحية لها . وليست دراساتهم النقدية — في جوهرها — سوى مجرد نصائح أو توصيات خلقية . ولكن لما كنا نجد لدى كبار الشعراء فلسفات مختلفة ، فإن قبول وجهات نظرهم إنما يستلزم استهجان شعر ملتون إذا كنا نقبل فلسفة دانتي ، واعتبار شعر كل من دانتي وملتون معيباً أو ركيكاً إذا كنا نأخذ بفلسفة لوكرتيوس . ولو أننا سلمنا بالأساس الذي تقوم عليه أية فلسفة من هذه الفلسفات ، لكان علينا أن نتساءل : « وأين سيكون موضع جيته ؟ » . ومع ذلك فإن هؤلاء هم شعراؤنا الفلاسفة الكبار.

ولو أننا نظرنا إلى عملية « الخلط بين القيم » ، لوجدنا أنها ترتد في خاتمة المطاف إلى هذا المصدر عينه ، ألا وهو إغفال الدلالة الحقيقية للواسطة . والواقع أن استعمال واسطة معينة ، أو لغة خاصة ذات خصائص نوعية قائمة بذاتها ، إنما هو الأصل الذي يصدر عنه كل فن ، سواء أكان فلسفياً أم علمياً ، أم تطبيقياً ، أم جمالياً . وحسبنا أن نلقي نظرة على فنون العلم ،

والسياسة ، والتاريخ والتصوير ، والشعر ، لكى نتحقق من أنها تملك جميعاً في النهاية نفس المواد materials ، ألا وهى تلك التى تتكون من تفاعل المخلوق الحى مع ظروف بيئته . والفارق بين هذه الفنون،إنما يرجع إلى الوسائط التى تنقل وتعبر بها عن تلك المواد ، لا إلى المواد ذاتها ، وكل فن منها يعدل مظهراً بعينه من مظاهر المادة الخام للتجربة ، محولا إياه إلى موضوعات جديدة تتلاءم مع غرضه الخاص ، كما أن كل غرض خاص يتطلب بطبيعته واسطة خاصة لتنفيذه . فالعلم – مثلا – يستعين بالواسطة التى تتكيف مع أغراض الضبط والتنبؤ بالمستقبل ، والعمل على زيادة القوة . وبهذا المعنى يمكن القول بأن العلم نفسه فن(*)، وهناك شروط خاصة لو توافرت ، لاستحالت مادة العلم إلى مادة جمالية . ولما كان غرض الفن الجمالى إنما هو العمل على رفع مستوى الخبرة المباشرة ذاتها ، فليس بدعاً أن نراه يستخدم الواسطة الملائمة لتحقيق هذا الغرض . والعدة الضرورية التى ينبغى أن يتزود بها الناقد إنما هى أولا وقبل كل شىء الحصول على الخبرة ، ثم العمل على إظهار مقوماتها بصورة الواسطة المستخدمة فيها . وأى فشل فى الاضطلاع بإحدى هاتين المهمتين لابد من أن يفضى بالضرورة إلى خلط بين القيم . ولو أننا نظرنا إلى الشعر على أنه يملك فلسفة ، حتى ولو كانت فلسفة « صادقة » يستعين بها كمادة خاصة به ، لكان مثلنا كمثل من يقول: إن النحو هو مادة الأدب .

بيد أننا لا ننكر بطبيعة الحال أنه قد تكون للفنان فلسفته ، وأن هذه الفلسفة قد تؤثر فى عمله الفنى . ولما كانت واسطة الألفاظ نتاجاً لفن اجتماعى سابق ، مما يجعل الكلمات حافلة من ذى قبل بالمعانى الأخلاقية ، فإن « الفنان » الذى يعمل فى مضمار الأدب أكثر تأثراً بالفلسفة من سائر الفنانين الآخرين الذين يستخدمون فى إنتاجهم واسطة تشكيلية . فهذا سنتيانا – مثلا – شاعر

(*) أكدنا هذه النقطة فى الفصل الرابع من كتابنا « البحث عن اليقين » .

ولكنه أيضاً فيلسوف وناقد . وهو – إلى جانب هذا – ينص صراحة على المعيار الذى يصطنعه فى النقد . فى حين أن هذا المعيار هو بعينه ذلك الشيء الذى لا ينص عليه النقاد ، والذى يبدو أنهم قلما يفطنون إليه . ويتحدث سنتيانا عن شكسبير فيقول : « .. لقد أفلت « الكون » من قبضته ، والظاهر أنه لم يستشعر أية حاجة إلى صياغة مثل هذه الفكرة . صحيح أنه صور الحياة البشرية بكل ثرائها وتنوعها ، ولكنه ترك هذه الحياة دون تنسيق . فبقيت – بالتالى – خلواً من كل معنى » . ولكن لما كانت المشاهد المختلفة والشخصيات المتنوعة التى قدمها لنا شكسبير ، إنما ينطوى كل منها على تنظيمه الخاص ، فإن هذه العبارة تشير بكل وضوح إلى انعدام نوع خاص من التنسيق ، ألا وهو التنسيق الكونى الكلى (الشامل) . ولم يشأ سنتيانا أن يدع هذه الفكرة نهباً للافتراضات أو الظنون ، بل هو قد عبر عنها بصراحة حين قال : « إنه ليس هناك أى تصور محدد لأية قوى – طبيعية كانت أم أخلاقية – تسود طاقاتنا البشرية الفانية وتعلو عليها » . والنقص الذى يشكو منه سنتيانا إنما هو انعدام « الكلية » ؛ مع العلم بأن « الامتلاء » لا يعنى « الكلية » . ويعود سنتيانا مرة أخرى فيقول : « إن ما يتطلبه التكامل النظرى ليس هو هذا النسق أو ذاك ، بل أى نسق » .

وعلى النقيض من شكسبير ، نجد أن هوميروس ودانتى كانا يتمتعان بإيمان استطاع أن « يطوى عالم الخبرة فى عالم الخيال ، حيث وجدت المثل العليا للعقل ، والهوى ، والقلب تعبيراً طبيعياً » (مع ملاحظة أن العبارات المؤكدة ليست فى النص الأصلى) . وقد يكون خير ما يلخص وجهة نظره الفلسفية ، تلك العبارة التى وردت فى معرض نقده لبراوننج حيث يقول : « إن قيمة الخبرة لا تنحصر فى الخبرة ، بل فى المثل العليا التى تكشف عنها » . أما عن براوننج نفسه فإنه يقول : « إن منهجه يتمثل فى النفاذ إلى الأشياء عن طريق التعاطف ، لا فى وصفها أو تصويرها عن طريق العقل » . وتلك

عبارة قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أنها وصف رائع لشاعر درامى ، لا مجرد نقد مضاد كما أريد لها أن تكون .

بيد أن ثمة فلسفات وفلسفات ، كما أن هناك دراسات نقدية ودراسات نقدية . وهناك وجهات نظر خاصة يمكن بالاستناد إليها أن نقرر أن شكسبير كان يملك فلسفة ، وأنه كان يملك فلسفة أكثر تلاؤماً مع عمل الفنان من تلك التى تتصور المثل الأعلى للفلسفة على أنه إدماج للخبرة فى مثل أعلى متعال وسيطرة على ما فيها من امتلاء وتنوع من قبل تلك القوة المتعالية التى لا يستطيع أن يدركها إلا العقل حين يمتد فيما وراء الخبرة . وهناك فلسفة تؤمن بأن الطبيعة والحياة تقدمان لنا فى وفرتهما الخصبة حشداً من المعانى ، وأنهما قابلتان للكثير من الترجمات (أو التأويلات) من جانب الخيال . ولكن على الرغم مما حظيت به المذاهب الفلسفية التاريخية الكبرى من اتساع المدى وعلو الشأن ، إلا أن الفنان قد ينفر بطبيعته من هذا الإكراه أو الضغط الذى يفرضه عليه قبوله لأى مذهب من المذاهب . وإذا كان بيت القصيد كما قال سنتيانا « ليس هو هذا المذهب أوذاك ، بل أى مذهب » ، فلماذا لا نسلم — مع شكسبير — بذلك النسق الحر المتنوع للطبيعة ، على نحو ما يعمل ويتحرك فى الخبرة على صورة تنظيمات عديدة متنوعة للقيمة ؟ وحسبنا أن نقارن تلك « الصورة » التى يقال:إن « العقل » يوصى بها بالحركة والتغير السائدين فى الطبيعة ، لكى نتحقق من أن هذه « الصورة » قد ترتد إلى تراث أوتقليد خاص هو عبارة عن تأليف فج متحيز قد صيغ بلغة مظهر واحد ضيق الأفق من مظاهر الخبرة . أما الفن المخلص للإمكانيات العديدة المتضمنة فى عملية التنظيم ، المتركز فى ذلك الحشد الكبير من الاهتمامات والمقاصد التى تقدمها لنا الطبيعة — كما كان شأن فن شكسبير — فإنه قد لا ينطوى على امتلاء أووفرة فحسب ، بل على تكامل وسلامة عقلية لا يتوافران فى فلسفة التحدد ، والتعالى ، والثبات . والمشكلة — بالنسبة

إلى الناقد — إنما هى مشكلة تكافؤ الصورة مع المادة ، لا مشكلة وجود أية صورة خاصة أو عدم وجودها . ولاتنحصر قيمة أية خبرة فى المثل العليا التى تكشف عنها فحسب ، بل هى تنحصر أيضاً فيما لديها من قدرة على إظهار العديد من المثل العليا . وتلك قدرة تعد أشد تأصلا وأعمق دلالة من أى مثل أعلى قد تكشف عنه ، مادامت هى التى تضم المثل فى صميم مسارها ، وهى التى تحطمها لكى تعيد بناءها ؛ وإذن فقد يكون فى وسعنا أن نعكس الآية فنقول : إن قيمة المثل العليا إنما تنحصر فيما نفضى إليه من خبرات .

وثمة مشكلة لابد لكل من الفنان ، والفيلسوف ، والناقد ، من مواجهتها على قدم المساواة ، وتلك هى مشكلة العلاقة بين الثبات والتغير . وقد اتجه ميل الفلسفة ، فى أكثر صورها تمسكاً بالسنة (أو الأرثوذكسية الفكرية) خلال العصور ، نحو الثابت (أو اللامتغير) ، فكان لهذا الميل أثره على أكثر الناقدين جدية ، إن لم نقل بأن هذا الميل نفسه قد يكون هو الذى عمل على ظهور الناقد القانونى . وأصحاب هذا الرأى يتناسون أن الثبات فى الفن — وفى الطبيعة أيضاً بقدر ما نستطيع أن نحكم عليها من خلال واسطة الفن — ليس مبدأً سابقاً (أومتقدماً) ، بل هو دالة أونتيجة للتغيرات فيما يقوم بينها بعضها والبعض الآخر من علاقات . ولو أننا عدنا إلى المقال الذى كتبه براوننج عن شلى ، لوجدناه (فيما يبدو لنا) يدنو — بقدر ماهو ميسر لأى نقد أن يفعله — من التقرير الصحيح لحقيقة أمر العلاقات القائمة بين الموحد و« الكلى » ، بين « المنوع » و« المتحرك » ، بين « الفردى » و« الكلى ». مما يدفعنا إلى الاستشهاد به فى شىء من الإسهاب . وإليك ما يقوله براوننج :

" لئن كان « الذاتى » قد يبدو فى الظاهر أنه المطلب الأقصى لكل عصر ، إلا أنه لابد لـ « موضوعى » — بأدق معانيه — من أن يظل مع ذلك محتفظاً

بقيمته الأصلية ؛ وذلك لأن علينا دائماً أن نشغل أنفسنا بهذا العالم ، بوصفه نقطة انطلاقنا وسندنا أو دعامتنا على حد سواء ، فليس العالم شيئاً نتلقفه ثم نلقى به جانباً ، بل هو شيء لابد لنا من أن نرتد إليه ، وأن نعاود تعلمه. وقد يتبخر الفهم الروحى إلى ما لا نهاية ، ولكن لابد لمادته الغفل من أن تظل باقية".

" إن ثمة وقتاً يبدو فيه أن النظر السائد (العام) قد استطاع أن يمتص — إن صح هذا التعبير — إلى حد الامتلاء كل الظواهر المحيطة به ، سواء أكانت روحية أم مادية ، لدرجة أنه قد أصبح يرغب بالأحرى فى أن يعرف أدق معنى لما يمتلكه ، بدلا من أن يتقبل أية زيادة فيما يمتلكه . وهذه هى فرصة الشاعر ذى العيان الأسمى لكى يرفع أقرانه — بما لديهم من أنصاف إدراكات — إلى مستواه الخاص عن طريق تعميق دلالة التفاصيل ، وتحقيق المعنى الكلى . وإن تأثير هذا العمل العظيم لهو تأثير هيهات أن يزول ؛ فهذه جماعة من الخلف (ألا وهم الهوميريون) تعمل بنفس الروح — إن فى كثير أوقليل — فتتوقف طويلا عند كشوفه ، وتعمد إلى تقوية مذهبه ، إلى أن يتبين — على حين غفلة — أن العالم قد أصبح يحيا تماماً على ظل من الحقيقة ، على عواطف ممزوجة بالأوهام ، على تراث واقعة أوتقليد حكمة ، أو قش الحصاد المتبقى من العام الماضى . وعندئذ تعلو صيحة ذلك النداء الآمر الذى يتطلب ظهور شاعر من نوع جديد ، يكون فى وسعه على الفور أن يستبدل بذلك الاجترار العقلى لغذاء قد التهم منذ زمن بعيد ، زادا من الأعشاب النضرة الحية . وسرعان ما ينجح هذا الشاعر فى الحصول على مادة جديدة ، حين يعمد إلى تجزئة المجاميع الكلية المزعومة إلى أجزاء ذات قيمة مستقلة غير مرتبة دون أن يحفل بالقوانين المجهولة الواجب اكتشافها للعمل على إعادة التأليف بينها (فتلك مهمة شاعر آخر سيكون عليه من بعد أن يفكر فى مثل هذه الأمور) ، بل واضعاً نصب عينيه أن يكون سخياً فى تقديم

موضوعات يراها الناس بعيانهم الخارجي لا الداخلى ، وأن يصوغ لاستعمالاتهم الخاصة إبداعاً جديداً مختلفاً عن الإبداع السابق ، يكون من شأنه أن يحل محله بمقتضى ما للحياة من حق على الموت ، ذلك الحق الذى يسمح لها بأن تستمر على قيد البقاء ، إلى أن تضطر – بحكم منطق التغير الحتمى – كفايتها الذاتية نفسها إلى أن تتطلب – فى النهاية – إظهار ما بينها وبين شيء أسمى من وشائج قرابة ، فى الوقت الذى ستكون فيه الوقائع الإيجابية (التى ما زالت مع ذلك فى حالة صراع) قد أخذت فى التدافع هى نفسها وفقاً لقانون يكون من شأنه أن يحقق الانسجام".

" وكل ما فى العالم من شعر ردىء (وهو ما يصح أن نسميه بالشعر الحسابى – أو المحسوب – بالنظر إلى ضروب الشبه الموجودة بينهما) سرعان ما يتبين أنه وليد إحدى الدرجات اللامتناهية من ضروب التناقض القائمة بين الصفات النفسية للشاعر ، مما يتسبب فى ظهور حاجة إلى التقابل (أو التجاوب) بين عمله من جهة وبين المظاهر المتنوعة للطبيعة من جهة أخرى. وهنا تكون النتيجة ظهور شعر زائف – أيا ما كانت صورته – شعر يظهرنا على الأشياء لا كما هى بالنسبة إلى البشر عامة ، ولا كما هى بالنسبة إلى الشخص الفردى الذى يضطلع بمهمة الوصف ، بل على نحو ما يفترض وجودها بالنسبة إلى إحدى الحالات النفسية المحايدة اللاواقعية ، حالة تكون وسطاً بين الاثنين ، ولا تكون لها أدنى قيمة بالنسبة إلى أى واحد منهما ، بل تحيا لحظتها القصيرة من خلال تكاسل كل من يقابلها بسبب عجزه عن اكتشاف ما فيها من غش أو خداع ".

ولو أننا نظرنا إلى الطبيعة والحياة لوجدنا أنهما لا تكشفان عن تدفق وصيرورة فحسب ، بل هما تظهران أيضاً استمراراً واتصالا ، والاستمرار أو الاتصال يطوى فى ثناياه قوى وبنايات تدوم عبر التغير . أوهى – على الأقل – حين تتغير ، إنما تفعل ذلك بطريقة أكثر بطوءاً مما تفعله الأحداث

السطحية ، مما يجعل منها بالتالى قوى ثابتة نسبياً . ولكن التغير محتوم ، حتى إذا لم يكن ذلك إلى ما هو أحسن ، ولابد من مواجهة هذا التغير وتسوية حسابنا معه ، هذا إلى أن التغيرات ليست جميعها تدريجية ، وهى تبلغ أوجها على شكل طفرات مفاجئة ، أوعلى شكل تحولات تبدو فى حينها ثورية ، ولكنها لا تلبث فيما بعد أن تتخذ مكانها فى تطور منطقى ، وذلك بالنسبة إلى وجهة نظر متأخرة . وكل هذه الحقائق إنما تصدق أيضاً على الفن ، فإذا نظرنا إلى الناقد — وهو أقل إحساساً بأمارات التغير منه بالعناصر المترددة والظواهر الدائمة — وجدناه يستخدم معيار التقليد دون فهم لطبيعته ، ويلتجئ إلى الماضى للحصول على أنماط ونماذج دون أن يدرى أن كل ماض كان يوماً ما مستقبلا وشيكاً لماضيه ، وأنه الآن ماض — لا بصفة مطلقة — بل بالنسبة إلى التغير الذى يكون الحاضر.

إن لكل ناقد — كما لكل فنان — ميلا خاصاً ، أو تفضيلا ذاتياً ، يرتبط بصميم وجود الفردية . ومهمة الناقد هى أن يحول هذا الميل الخاص إلى أداة للإدراك المرهف الحساس ، أو إلى وسيلة للاستبصار الذكى الواعى ، دون أن يتنازل فى الوقت نفسه عن التفصيل الغريزى الذى يستمد منه التوجيه الشخصى والإخلاص أو الصدق الفنى . أما حين يدع الناقد لأسلوبه الاختيارى الخاص فى الاستجابة ، الفرصة للتحجر على صورة قالب ثابت محدد ، فهنالك يصبح هو نفسه عاجزاً عن الحكم حتى على تلك الأشياء التى تجتذبه نحوها ميله الخاص ، وذلك لأنه لابد من رؤية تلك الأشياء داخل منظور عالم هو من التنوع والامتلاء بحيث إنه ليشتمل على كثرة لا نهاية لها من الكيفيات الأخرى التى تملك قوة جاذبة ، كما تنطوى على أساليب أخرى عديدة من الاستجابة . وحتى تلك الجوانب المحيرة المذهلة من العالم الذى نعيش فيه قد تصلح مواد للفن ، ولكن بشرط أن تجد الصورة التى يتم من خلالها التعبير عنها بالفعل . وإذا كان ثمة فلسفة يستطيع الناقد أن يستمد

منها إلهامه بكل ثقة واطمئنان ، فتلك هي فلسفة الخبرة التي تشعر شعوراً حاداً مرهفاً بضروب التفاعل التي لا حصر لها . مما صميم مادة الخبرة ، وكيف يتسنى للناقد – عن غير هذا الطريق – أن يمتلئ إحساساً بالحركات المتنوعة المتجهة نحو تمامها فى الخبرات الكلية المختلفة التي ستسمح له بتوجيه إدراكات الآخرين نحو تقدير أشد اكتمالا وأكثر انتظاماً للمضمون الموضوعى للأعمال الفنية ؟

إن الحكم النقدى لا ينبثق من خبرة الناقد المتعلقة بالمادة الموضوعية فحسب ، كما أنه لا يستند إلى هذه المادة فى صحته أوشرعيته فحسب ، بل هو يقوم أيضاً بمهمة تعميق مثل هذه الخبرة لدى الآخرين . وليس من شأن الأحكام العلمية أن تفضى فى النهاية إلى ازدياد الضبط فحسب ، بل إن من شأن هذه الأحكام أيضاً – بالنسبة إلى أولئك الذين يعون ويفهمون – أن تضيف الكثير من المعانى الواسعة إلى الأشياء المدركة والمتعامل معها فى الاتصال العادى أو الاحتكاك اليومى بالعالم . وإذن فإن وظيفة النقد هى إعادة تربية إدراكنا للأعمال الفنية ، بمعنى أن النقد عامل مساعد فى تلك العملية العسيرة ، ألا وهى عملية تعلم الرؤية والاستماع . أما الرأى الذى يقرر أن مهمة النقد هى « التثمين » ، أو « التسعير » ، أو « الحكم » ، بالمعنى القانونى والخلقى ، فإنه كفيل بأن يعطل إدراك أولئك الذين يتأثرون به (أى بالنقد الذى ينسب إلى نفسه مثل هذه المهمة) ؛ والمهمة الخلقية للنقد إنما تؤدى بطريقة غير مباشرة . وحين تكون بين يدى الفرد خبرة موسعة فائضة بالحياة ، فهنالك لابد من أن يكون فى وسعه أن يصطنع لنفسه « تقديراً » خاصاً ، وليس من سبيل للأخذ بيده على هذا الدرب إلا بالعمل على توسيع خبرته عن طريق العمل الفنى الذى يعد النقد منه بمثابة مساعد أو معين . والمهمة الأخلاقية للفن نفسه، إنما تنحصر فى استبعاد الرأى المبتسر والقضاء على الموازين التى تمنع العين من الرؤية ، وانتزاع الأستار التى ترجع

إلى العادة والألفة ، وتحسين القدرة الموجودة لدينا على الإدراك ؛ ومعنى هذا أن مهمة الناقد هى مساعدة ذلك العمل الذى يؤديه الموضوع الفنى . وليس تطفل استحساناته واستهجاناته الخاصة ، أو تقديراته وتقريعاته الخاصة ، سوى الدليل الساطع على عجزه عن فهم مهمته وأداء وظيفته بوصفه مجرد عامل فى ترقى الخبرة الشخصية الصادقة (أو المخلصة) . ونحن لا نضع أيدينا على الأهمية الكاملة أو الدلالة الخصبة لأى عمل فنى اللهم إلا إذا استطعنا أن نجتاز فى عملياتنا الحيوية الخاصة ، نفس العمليات التى اجتازها الفنان أثناء إنتاجه للعمل . والميزة التى ينفرد بها الناقد هى أنه يشارك فى تقدم تلك العملية الإيجابية ، أو يسهم فى ترقيها ، ولا يحق لنا أن ندين الناقد أو نستهجن عمله ، اللهم إلا إذا أسهم فى تعطيل تلك العملية ، وهو ما قد يحدث فى كثير من الأحيان .

الفصل الرابع عشر

الفنّ والحضارة

إن الفن لهو صفة أو كيفية تشيع فى أية خبرة ؛ فهو لا يعد — اللهم إلا على سبيل المجاز — بمثابة الخبرة ذاتها ، والخبرة الجمالية هى دائماً أكثر من مجرد شىء جمالى ؛ لأن فيها جسماً من المواد والمعانى — التى لا تعد فى ذاتها جمالية — ولكنها لا تلبث أن تصبح ذات صبغة جمالية حينما تندرج فى حركة إيقاعية منظمة تتجه نحو التحقق أو الاكتمال . والمادة ذاتها إنما هى بشرية إلى أبعد حد ، وهكذا نرتد من جديد إلى الموضوع الذى دار حوله بحثنا فى الفصل الأول ؛ ذلك أن مادة الخبرة الجمالية من حيث هى بشرية — بشرية فى علاقتها بالطبيعة التى هى جزء منها — إنما هى فى الوقت نفسه اجتماعية . فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجلّ لها ، وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها ، كما أنها إلى جانب هذا بمثابة الحكم النهائى على صفة تلك الحضارة . ولئن كانت هذه الخبرة نتاجاً يستحدثه الأفراد ويستمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه فى مضمون خبرتهم إلا بسبب الثقافات (أو الحضارات) التى يشاركون فيها .

إن العهد الأعظم « الماجنا كارتا » Magna Carta ليعد بمثابة الموطد السياسى الكبير للحضارة الأنجلو — ساكسونية ، ولكنه حتى بوصفه كذلك ، قد أثر عن طريق المعنى الذى أعطى له فى الخيال ، أكثر مما أثر عن طريق محتوياته اللفظية ، وهناك عناصر عابرة ، وأخرى باقية فى أية حضارة . والعناصر الباقية ليست منفصلة ، بل هى « دالات » functions لحشد كبير من الأحداث العابرة ، من حيث إن هذه تنتظم على صورة معان تكون « العقول » ؛ والفن هو القوة الكبرى التى تحقق هذا التماسك . وإذا كان

الأفراد الذين يملكون العقول يمضون واحداً بعد الآخر ، فإن الآثار التى تلقت فيها المعانى تعبيراً موضوعياً تظل باقية ، وتصبح جزءاً من البيئة . والتفاعل مع هذا المظهر من مظاهر البيئة، إنما هو محور الاستمرار أو الاتصال فى حياة الحضارة ، ولا تصبح أوامر الدين ، وقوة القانون فعالة ناجعة ، إلا إذا اتشحت برداء الأبهة ، والشرف والجلال . وهذه كلها من نسج الخيال . وإذا كانت العادات الاجتماعية شيئاً أكثر من مجرد أساليب خارجية مطردة من الفعل ، فذلك لأنها مشبعة بالأقاصيص والمعانى المنقولة . وكل فن هو — بوجه ما من الوجوه — أداة أو واسطة لهذا النقل ، فى حين أن منتجاته أو آثاره لا يمكن أن تعد جزءاً غير ذى بال من تلك المادة المشبعة .

« إن المجد الذى كانته اليونان ، والعظمة التى كانتها روما » تلخصان — فى نظر الغالبية العظمى منا ، إن لم نقل فى نظر الناس جميعا ما خلا دارس التاريخ — هاتين الحضارتين ، والمجد والعظمة صفتان جماليتان . ومصر القديمة — فى نظر الجميع ما خلا عالم الآثار — إنما هى الآثار والمعابد والآداب « الفرعونية » . وإن استمرار الثقافة فى انتقاله من حضارة إلى أخرى ، أو فى بقائه داخل ثقافة بعينها ، إنما هو مشروط بالفن أكثر مما هو مشروط بأى شىء آخر . فطروادة مثلا — بالنسبة إلينا — إنما تعيش فى الشعر والموضوعات الفنية التى اكتشفت من أطلالها ، والحضارة المينوية هى فى الوقت الحاضر آثارها الفنية . ولئن كانت آلهة الوثنيين وطقوسهم قد انقضت إلى غير ما رجعة ، إلا أنها مع ذلك لا تزال باقية إلى اليوم فى البخور ، والأضواء ، والأردية ، والأعياد . ولو أن الرسائل التى اصطنعت — أغلب الظن — لتسهيل المعاملات التجارية لم تتطور إلى أدب ، لبقيت حتى اليوم مجرد وسائل تكنيكية ، ولكتب علينا نحن أنفسنا أن نعيش وسط ثقافة لا تكاد تسمو على ثقافة أجدادنا المتوحشين . ولو أننا نحينا جانباً الطقوس والشعائر ، وما نشأ عنهما من تمثيل صامت ، ورقص ، وغناء ، ودراما ،

أو لو أننا استبعدنا الرقص والغناء وما يصحبهما من آلات موسيقية ، أو لو أننا ضربنا صفحاً عن الأوانى والأدوات المستعملة فى الحياة اليومية ، مما صيغ على أنماط خاصة ، وطبع بنفس شعار الجماعة (أو الحياة الجمعية) الذى ظهر فى الفنون الأخرى ، لكانت أحداث الماضى السحيق قد غاصت الآن فى لجج النسيان .

ولسنا نريد أن نتجاوز حدود موضوعنا ، وإنما حسبنا أن نرسم الخطوط العريضة لوظيفة الفنون فى الحضارات القديمة . بيد أن الفنون التى استطاعت عن طريقها الشعوب القديمة أن تخلد ذكرى تقاليدها وأنظمتها ، وأن تعمد إلى نقلها أو توصيلها ، أعنى تلك الفنون التى كانت جماعية أو مشتركة بين عامة الشعب ، إنما هى الينابيع التى صدرت عنها سائر الفنون الجميلة . ولقد كانت النماذج التى تميزت بها الأسلحة ، والسجاجيد ، والأغطية ، والسلال ، والأوانى ، علامات على وحدة القبيلة . واليوم يستطيع عالم الأنثروبولوجيا ، بالاستناد إلى النموذج المحفور على هراوة ، أو المرسوم على كأس ، أن يحدد أصله . وأما عن الطقوس والشعائر — مثلها فى ذلك كمثل الأساطير — فإنها كانت تجمع بين الأحياء والموتى فى وحدة عامة مشتركة . حقاً إنها كانت جمالية ، ولكنها كانت أيضاً أكثر من مجرد موضوعات جمالية . وهكذا كانت طقوس الحداد تعبر عن شىء أكثر من مجرد الحزن ، وكانت رقصات الحرب والحصاد أكثر من مجرد استجماع للطاقة من أجل تأدية الأعمال المطلوبة ، وكان السحر أكثر من مجرد وسيلة للسيطرة على الطبيعة حتى تذعن لأوامر الإنسان ، كما كانت الولائم أكثر من مجرد إشباع للجوع . وكل أسلوب من هذه الأساليب الجماعية فى النشاط ، قد وحد بين العملى الاجتماعى والتربوى ، فى « كل » متكامل ذى صورة جمالية ، وهى جميعاً قد نفذت بالقيم الاجتماعية إلى صميم الخبرة على نحو عظيم الأثر ؛ فوثقت الصلة بين أمور واضحة الأهمية كانت تؤدى علانية ، وبين الحياة المادية

للجماعة . ولاغرو فقد كان الفن كامناً فى صميم تلك الأشياء ، نظراً لأن هذه الضروب المختلفة من النشاط كانت تطابق حاجات وظروف الخبرة العميقة التى ليس كمثلها خبرة فى سهولة الإدراك وطول البقاء (أو دوام الذكرى) . ولكنها كانت أكثر من مجرد فن ، على الرغم من أن نسيج الجمال كان شائعاً فى كل مكان .

ولو أننا عدنا إلى أثينا – التى نعدها الموطن الأسمى للشعر الحماسى ، والغنائى ، وفنون الدراما ، والعمارة ، والنحت – لوجدنا أن فكرة الفن للفن – كما سبق لنا القول – ما كانت لتفهم فيها على الإطلاق ، وليس بدعاً أن يكون أفلاطون – فيما يبدو – قد وقف من هوميروس وهزيود موقفاً عنيفاً لايخلو من قسوة . فإن هوميروس وهزيود كانا معلمين أخلاقيين للشعب ، والحملات التى وجهها أفلاطون إلى الشعراء تشبه ما يوجهه بعض النقاد فى العصر الحاضر إلى أجزاء من الكتاب المقدس بدعوى أنها تنطوى على تأثير أخلاقى سيئ ، وليست الرقابة التى أراد أفلاطون فرضها على الشعر والموسيقى سوى مجرد اعتراف بالتأثير الاجتماعى ، بل السياسى الذى مارسته تلك الفنون . وآية ذلك أن الدراما كانت تمثل فى الأيام المقدسة ، كما كان حضورها فعلا يتسم بطابع العبادة المدنية . أما المعمار ، فقد كان فى كل أشكاله الهامة ، عاما ، لا عائلياً ، كما كان قلما يكرس لأغراض الصناعة ، أو التجارة ، أو المعاملات المالية .

ثم جاء انحلال الفن فى العهد الإسكندرى ، وانحطاطه إلى مستوى التقليد الهزيل أو المحاكاة الضحلة لبعض النماذج القديمة ، فكان دليلا على الفقدان التام ، أو الضياع العام للوعى المدنى ، الذى اقترن باحتجاب نظام « المدن – الدول » ، وظهور الإمبراطورية المتكتلة وعندئذ لم تلبث نظريات الفن ، والعناية بدراسة النحو والبلاغة ، أن حلت محل الإبداع الفنى ، ولكن هذه النظريات الفنية قد جاءت بمثابة شاهد على التغير الاجتماعى الكبير الذى كان قد

حدث ؛ فبعد أن كانت الفنون وثيقة الصلة بالتعبير عن حياة الجماعة ، أصبح يُنْظَر إلى جمال الطبيعة والفن على أنه صدى أو تذكار لحقيقة عاوية توجد خارج الحياة الاجتماعية ، بل وخارج الكون نفسه . وهذا هو المنبع الأساسى لكل النظريات التالية التى سوف تنظر إلى الفن كما لو كان شيئاً دخيلا على التجربة (أومستورداً من الخارج) .

ولما نشأت الكنيسة ، أعيد ربط الفنون بالحياة البشرية ، وأصبحت الفنون بمثابة رابطة توحد بين البشر . وقد عملت الكنيسة — من خلال قداستها وأسرارها الدينية — على إحياء ما كان مؤثراً فى كل الطقوس والشعائر السابقة ، كما عمدت إلى تكييفه بصورة أخاذة تستأثر بالوجدان .

وقد قامت الكنيسة — أكثر من الإمبراطورية الرومانية نفسها — بدور مركز أوبؤرة « الوحدة » فى وسط التفكك أوالانحلال الذى جاء على أعقاب سقوط روما . وهنا قد يميل مؤرخ الحياة العقلية إلى تأكيد أهمية عقائد الكنيسة ، فى حين قد يتجه مؤرخ النظم السياسية نحو تأكيد أهمية ترقى القانون والسلطة بواسطة التنظيم الإكليريكى . ولكن التأثير الذى كان له اعتباره فى الحياة اليومية لعامة الناس ، والذى كان يوفر لهم الإحساس بالوحدة ، إنما كان يرجع — أغلب الظن — إلى الأسرار المقدسة ، والأناشيد ، واللوحات ، والطقوس ، والشعائر . وجميعها كانت تنطوى على صبغة جمالية ، أكثر من كل ما عداها من الأشياء الأخرى . وهكذا كانت فنون النحت ، والتصوير ، والموسيقى ، والآداب ، قائمة فى الأماكن التى كانت تمارس فيها العبادات . وكانت هذه الموضوعات والأفعال أكثر من مجرد أعمال فنية بالنسبة إلى المصلين الذين يتجمعون فى المعبد ؛ وأغلب الظن أيضاً أنها كانت فى نظرهم أقل اتصافاً بالصبغة الفنية مما هى اليوم فى نظر المؤمنين وغير المؤمنين . ولكن نظراً للطابع الجمالى ، فإن التعاليم الدينية كانت تنقل بسهولة أكثر ، كما أن تأثيرها كان يدوم مدة أطول ، ومعنى هذا أن وجود الفن فى تلك التعاليم الدينية قد حولها من مجرد عقائد أومذاهب إلى خبرات حية .

وليس أدل على إدراك الكنيسة التام لما للفن من تأثير يتجاوز طابعه الجمالى من الاهتمام الكبير الذى أولته لمسألة تنظيم الفنون . ولعل من هذا القبيل ما حدث فى سنة ٧٨٧ ميلادية ، حينما أصدر مجمع نيقيه الثانى بصفة رسمية قراره التالى : « إن مادة المشاهد الدينية لاينبغى أن تترك حرة تحت تصرف إبداع الفنانين ، بل ينبغى أن تستمد من المبادئ التى وضعتها الكنيسة الكاثوليكية والتقليد الدينى . . فالفن وحده ملك للفنان ، وأما تنظيمه وتنسيقه فهما ملك لرجال الدين(*) » . وهكذا اكتمل للرقابة التى أرادها أفلاطون كل نفوذها .

وهناك عبارة لماكيافلى طالما بدت لنا معبرة عن روح عصر النهضة ؛ فهو يقول: إنه حينما كان يفرغ من عمل يومه ، كان يأوى إلى مكتبه لكى يستغرق بكل وجوده فى الآداب الكلاسيكية القديمة . وهذه العبارة ذات دلالة هامة من ناحيتين ؛ فمن جهة : يلاحظ أن الحضارة القديمة لا يمكن أن تعاش ، بل هى يمكن أن تكون موضوعاً لدراسة فحسب ، وكما قال سنتيانا : إن الحضارة اليونانية أصبحت اليوم مثلا أعلى ينتزع إعجابنا ، ولكن لم يعد هناك من سبيل إلى تحقيقها ؛ ومن جهة أخرى ، يلاحظ أن العلم بالفن اليونانى ، وعلى الخصوص بالعمارة والنحت ، قد أحدث ثورة فى طرق ممارسة الفنون ، بما فى ذلك فن التصوير . وهكذا تمت استعادة الإحساس بالأشكال الطبيعية للموضوعات ، وبما لها من أوضاع فى المنظر الطبيعى ، فكاد التصوير يصبح لدى مدرسة روما محاولة لإحداث تأثيرات وجدانية شبيهة بما يحدثه فن النحت ، فى حين عمدت مدرسة فلورنسا إلى

(*) نقلا عن « مقدمة للأخلاق » للأستاذ ليبمان ، ص ٩٨ . ونص الفصل الذى أوردنا منه هذه العبارة يقدم أمثلة للقواعد الخاصة التى كان عمل المصور ينظم عن طريقها ، والتفرقة بين « الفن » و « المادة » شبيهة بالتفرقة التى يقيمها أنصار الدكتاتورية البروليتارية للفن بين الصنعة أو المهارة التكنيكية التى هى ملك للفنان، وبين الموضوع الذى تمليه حاجات « الاتجاه الحزبى » لمعاونة القضية السياسية . ومعنى هذا أن ثمة معياراً مزدوجاً ، فهناك أدب جيد أو سيئ بوصفه مجرد أدب ، وأدب جيد أو سيئ وفقاً لما له من صلة أو علاقة بالثورة الاقتصادية والسياسية .

التوسع فى إظهار الكيفيات الخاصة أو القيم الغريبة التى ينطوى عليها «الخط» .
وهذا التغيير قد امتد إلى كل من الصورة والمادة الجماليتين ولم يكن انعدام المنظور ، والاهتمام بالمسطح ، وبالصور الجانبية فى فن الكنيسة ، إلى جانب استخدام اللون المذهب ، وغير ذلك من السمات العديدة الأخرى ، مجرد خصائص تعبر عن نقص فى المهارة التكنيكية ، بل كانت هذه كلها ظواهر مرتبطة ارتباطاً عضوياً بتفاعلات خاصة فى الخبرة البشرية كانت موضع رغبة بوصفها النتيجة المترتبة على الفن . ثم جاءت الخبرات الدنيوية (secular) التى ظهرت فى عصر النهضة والتى كانت قد تغذت على الثقافة اليونانية القديمة ؛ فاتضح أنها تشتمل بالضرورة على إنتاج لتأثيرات تتطلب ظهور صورة جديدة فى الفن ، وقد ترتب على ذلك حتما امتداد مادة الفن من موضوعات الكتاب المقدس ، وحياة القديسين ، إلى تصوير مشاهد الأساطير اليونانية ، ثم إلى مناظر الحياة المعاصرة التى كانت تصطبغ بقوة التأثير من الناحية الاجتماعية .

وكل ما نستهدفه من وراء هذه الملاحظات،إنما هو مجرد الإشارة إلى أن لكل ثقافة فرديتها الجماعية الخاصة ، ومثل الفردية الجماعية كمثل فردية الشخص الذى يصدر عنه العمل الفنى ، من حيث إنها تترك طابعها الذى لا يمحى على الفن الذى تستحدثه . ونحن حين نتحدث عن فن جزر البحار الجنوبية ، أو عن الفن الهندى بأمريكا الشمالية ، أوعن الفن الزنجى ، أو الصينى ، أو الكريتى ، أو المصرى ، أو اليونانى ، أو الهلنستى ، أو البيزنطى ، أو الإسلامى ، أو القوطى ، أوفن عصر النهضة ، فإننا نستخدم عبارات ذات دلالة حقيقية . وهذه الحقيقة التى لا نزاع فيها ، ألا وهى أن للأعمال الفنية أصلا حضارياً ، ودلالة جماعية ، إنما توضح لنا حقيقة أخرى سبق لنا تقريرها ، ألا وهى أن الفن ميل أو اتجاه فى الخبرة ، لاحقيقة مستقلة أوكيان

خاص قائم بذاته . ومع ذلك فقد خلقت إحدى مدارس الفكر الحديث من هذه الحقيقة مشكلة ؛ إذ زعمت أنه مادمنا لانستطيع بالفعل أن نحيا من جديد تجربة شعب عاش فى الماضى السحيق ، وكانت له ثقافة غريبة عن ثقافتنا ، فإننا لن نستطيع أن نقدر الفن الذى أنتجه ذلك الشعب تقديراً حقيقياً أصيلا . وحتى فيما يتعلق بالفن اليونانى نجد أصحاب هذه المدرسة يقررون أن الموقف الإغريقى من الحياة والعالم كان مختلفاً عن موقفنا كل الاختلاف ، لدرجة أن النتاج الفنى للثقافة اليونانية لابد من أن يبقى فى نظرنا كتابا مغلقاً من الناحية الجمالية .

والرد على هذا الزعم متضمَّن جزئياً فيما سبق لنا قوله ، حقاً إنه لانزاع فى أن خبرة اليونانيين الكلية بإزاء المعمار اليونانى (مثلا) ، أو النحت ، أو التصوير ، لهى بعيدة كل البعد عن أن تكون مساوية لخبرتنا الخاصة . كما أن سمات ثقافتهم كانت زائلة عابرة ، فهى لم تعد موجودة اليوم ، فى حين أن هذه السمات كانت مجسمة فى خبرتهم المتعلقة بأعمالهم الفنية . ولكن من المؤكد أن الخبرة هى مسألة تفاعل بين النتاج الفنى وبين الذات ؛ فهى لايمكن بالتالى أن تتكرر مرتين لدى الأشخاص المختلفين حتى فى الوقت الحاضر . بل إن الخبرة لتتغير لدى الشخص الواحد نفسه ، فى الفترات المختلفة من حياته بحسب ما يجلبه هو للعمل الفنى من عناصر جديدة (أو متباينة) . ولكن ليس ما يلزم الخبرات — لكى تكون جمالية — أن تجىء متشابهة أو متطابقة . وبقدر ما يكون هناك فى كل حالة خاصة حركة منظمة لمادة الخبرة تتجه نحو التحقيق أو الاكتمال ، تكون هناك كيفية جمالية غالبة ، أو طابع جمالى سائد . ولو أننا عدنا إلى قرارة الأشياء au fond(*) ، لوجدنا أن الكيفية الجمالية واحدة بالنسبة إلى كل من اليونانى ، والصينى ، والأمريكى .

بيد أن هذه الإجابة — مع ذلك — لا تستوعب الميدان الذى نحن بصدده

(*) هذه الكلمة الفرنسية موجودة فى الأصل ، وهى تشير إلى كنه الشىء أو قراره . (المترجم)

كله ، نظراً لأنها لا تصدق على التأثير البشرى الكلى لفن أية ثقافة من من الثقافات . ولئن كانت المشكلة قد صيغت خاطئة فيما يتعلق بالطابع الجمالى المتمايز ، إلا أنها تثير تساؤلا هاماً حول المعنى الذى ينطوى عليه فن شعب آخر بالنسبة إلى خبرتنا الكلية . والرأى الذى ذهب إليه تين(*) ومدرسته بهذا الخصوص ، من أنه لابد لنا من فهم الفن بالرجوع إلى « السلالة ، والبيئة ، والعصر » ، إنما هو رأى يلمس المشكلة لمساً خفيفاً ، ولكنه لا يكاد يتجاوز هذا اللمس الخفيف . والواقع أن مثل هذا الفهم قد يكون مجرد فهم عقلى ، وبالتالى فإنه قد يبقى فى مستوى المعلومات الجغرافية ، والأنثروبولوجية ، والتاريخية التى يقترن بها ، ولكنه لا ينبئنا بشىء عن دلالة الفن الأجنبى بالنسبة إلى التجربة الخاصة المميزة للحضارة الراهنة .

أما الباحث الذى فطن إلى طبيعة المشكلة فهو الأستاذ هولم Hulme فى نظريته الجمالية التى يفرق فيها تفرقة أساسية بين الفن البيزنطى والإسلامى من جهة ، والفن اليونانى وفن الرينسانس (أوعصر النهضة) من جهة أخرى . فهو يقول: إن هذا الفن الأخير فن حيوى طبيعى ، فى حين أن الفن الأول فن هندسى . ثم يمضى هذا الباحث فى تفسيره لتلك التفرقة فيقول : إن الخلاف لا يتعلق بأية فروق فى المقدرة التكنيكية ، وإنما ترجع الهوة التى تفصل بين هذين النوعين من الفن إلى خلاف فى الموقف ، والرغبة ، والهدف (أوالغرض) . ولما كنا قد ألفنا ضرباً معيناً من الإشباع، فإننا نعتبر اتجاهنا الخاص فى الرغبة والقصد باطناً فى صميم الطبيعة البشرية ، لدرجة أننا نتخذ منه معياراً للحكم على سائر الأعمال الفنية ، وكأنه يحدد الحاجات أو النوازع التى ينبغى لكل الأعمال الفنية أن تواجهها وتعمل على إشباعها . فنحن مثلا

(*) هيبوليت تين Hyppolite Taine فيلسوف فرنسى اشتهر بنزعته الطبيعية المتطرفة، وقد حاول تطبيق هذه النزعة على الأعمال الفنية ، والإنتاج الأدبى ، والوقائع التاريخية . ومن أهم كتبه « فلسفة الفن » و« الذكاء » و« تاريخ الأدب الإنجليزى » (١٨٢٨ - ١٨٩٣) . (المترجم)

نملك رغبات تضرب جذورها فى ذلك الحنين الدائب إلى زيادة ما فى خبرتنا من حيوية ، عن طريق التفاعل السارم مع أشكال « الطبيعة » وحركاتها . أما الفن البيزنطى ، وبعض الأشكال الأخرى من الفن الشرقى ، فإنها تنبع من تجربة لا تجد فى الطبيعة أى بهجة ، ولاتسعى جاهدة فى سبيل الحصول على أية حيوية ، ومعنى هذا أن الفنون الشرقية « تعبر عن ضرب من الإحساس بالانفصال فى وجه الطبيعة الخارجية » . وهذا الاتجاه يسم بطابعه موضوعات متباينة كل التباين ، كالهرم المصرى والفسيفساء البيزنطية . ولاسبيل إلى تفسير الاختلاف بين مثل هذا الفن وبين تلك الفنون التى يتميز بها العالم الغربى ، بأن نقول :إنه يرجع إلى الاهتمام بالتجريدات . وإنما الذى يكشف لنا عنه هذا الاختلاف هو فكرة الانفصال ، والتنافر ، بين الإنسان والطبيعة(*) .

ويلخص الأستاذ هولم رأيه فيقول : « إنه لا سبيل إلى فهم الفن فى ذاته ، بل لابد من اعتباره عنصراً فى عملية تكيف عامة تتم بين الإنسان والعالم الخارجى » . ولو أننا ضربنا صفحاً عن حقيقة تفسير الأستاذ هولم للخلاف النوعى القائم بين الكثير من مظاهر الفن الشرقى والفن الغربى (وإن يكن كلامه لا ينطبق بحال على الفن الصينى) ، لوجدنا أن طريقته فى تقرير المسألة — فيما يبدو لنا — تضع المشكلة العامة فى سياقها الخاص ، وتوحى بالحل الصحيح . والواقع أنه لما كان الفن — بالنظر إلى تأثير الثقافة الجماعية على عمليتى إبداع الأعمال الفنية وتذوقها أو الاستمتاع بها يعبر عن موقف متأصل من التكيف أو التوافق ، وعن فكرة أو مثل أعلى كامن فى صميم الاتجاه البشرى النوعى ، فإن الفن المميز لأية حضارة من الحضارات : إنما هو وسيلة للنفاذ بطريقة تعاطفية إلى أعمق عناصر الخبرة الخاصة بالحضارات الأجنبية النائية . وهذه الواقعة ، هى التى تفسر لنا أيضاً تلك الأهمية البشرية أو الدلالة الإنسانية التى تنطوى عليها فنون تلك الشعوب بالقياس إلينا ؛

(*) ت . أ . هولم : « تأملات » ، ص ٨٣ — ٨٧ . وفى مواضع أخرى .

فهذه الفنون الأجنبية إنما تعمل على توسيع خبرتنا الخاصة وتعميقها ، إذ تقلل من طابعها المحلى وصبغتها الإقليمية ، بقدر ما يتسنى لنا عن طريقها أن ندرك المواقف الأساسية المتضمنة فى تلك الأشكال الأخرى من التجربة . وما لم نتمكن من الوصول إلى صميم المواقف المعبر عنها فى فن أية حضارة أخرى ، فإن منتجاتها الفنية لن تكون ذات أهمية إلا بالنسبة إلى « عالم الجمال » وحده ؛ إذ هى لم تترك فينا أية انطباعات جمالية على الإطلاق . وعندئذ سوف يبدو لنا الفن الصينى « شاذا » غريباً ، نظراً لما فيه من أساليب غير عادية فى رسم المنظور كما سيبدو لنا الفن البيزنطى جامداً غليظا ، والفن الزنجى مضحكاً باعثاً على السخرية .

وإذا كنا — عند حديثنا عن الفن البيزنطى — قد وضعنا كلمة (طبيعة) بين هلالين ؛ فذلك لأن لهذه الكلمة معنى خاصاً فى الاصطلاح الجمالى ، كما يتضح على وجه الخصوص من استعمال الصفة « طبيعى » . ولكن لل « طبيعة » أيضاً معنى آخر تشتمل بمقتضاه على النسق الكلى أو النظام الشامل للأشياء ، وهو معنى يخلع على تلك الكلمة كل ما فى لفظ « الكون » من قوة تخيلية وانفعالية . والملاحظ فى التجربة أن العلاقات والأنظمة والتقاليد البشرية،إنما تكون جزءاً من صميم الطبيعة التى نعيش فيها وبها ، مثلها كمثل العالم المادى سواء بسواء ، وبهذا المعنى لا تعد الطبيعة « خارجية » ؛ بل هى باطنة فينا ، ونحن — بدورنا — فيها ومنها . ولكن هناك طرقاً عديدة ، أو أساليب متنوعة للمشاركة فى الطبيعة . وهذه الطرق أو الأساليب لا تميز الخبرات المتنوعة لنفس الفرد فحسب ، بل هى تسم بطابعها أيضاً مواقف النزوع والحاجة والتحصيل التى تميز الحضارات فى جانبها الجماعى . والأعمال الفنية إنما هى وسائل ننفذ عن طريقها — بفضل ما تولده فينا من خيال وانفعالات — إلى أشكال أخرى من الاتصال والمشاركة غير تلك التى نمتلكها بالفعل .

ولقد اتسم الفن فى القرن التاسع عشر بالنزعة « الطبيعية » بمعناها المحدد .

وأما فى مطلع القرن العشرين،فإن الجانب الأكبر من الإنتاج الفنى قد وقع تحت تأثير الفنون المصرية ، والبيزنطية ، والفارسية ، والصينية ، واليابانية ، والزنجية . وقد تجلى هذا التأثير بصفة خاصة فى التصوير ، والنحت ، والموسيقى ، والأدب . ولم يكن تأثير الفن « البدائى » وفن العصور الوسطى المتقـــدمة سوى مجرد جزء من هذه الحركة العامة نفسها . حقاً إن القرن الثامن عشر قد تصور الرجل البدائى أو المتوحش بصورة الإنسان المثالى النبيل ، فضلاعن أنه قد أعلى من شأن حضارة الشعوب النائية . ولكننا لو استثنينا بعض التحف الصينية الصغيرة ، وبعض مظاهر الأدب الرومانتيكى ، لوجدنا أن الإحساس بما يكمن فى قرارة فنون الشعوب الأجنبية لم يؤثر فى الفن الذى تم إنتاجه بالفعل فى تلك الآونة . ولو أننا نظرنا إلى ذلك الفن الذى يسمونه باسم « الفن السابق لرافائيل » فى إنجلترا ، لوجدنا أنه أكثر الفنون تمثيلا للنموذج الفكتورى بين كل فنون التصوير فى ذلك العهد ، وأما فى العشرات الأخيرة من السنين ، ابتداء من العقد التاسع من القرن الأخير ، فقد امتد تأثير فنون الثقافات النائية إلى صميم الإبداع الفنى .

وقد يرى الكثيرون أن هذا التأثير إنما هو بلاشك تأثير سطحى ، وأنه يقف عند حد إمدادنا بنموذج لموضوعات نستمتع بها من جهة لما تنطوى عليه من جدة فردية ، ومن جهة أخرى لما تشتمل عليه من صبغة تزيينية زائدة . ولكن الرأى الذى يحاول تفسير إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة بأنه مجرد نزوع نحو غير المألوف ، أو الشاذ ، أو الغريب ، أو حتى نحو ما هو « ساحر » ، إنما هو رأى قد يكون أكثر سطحية من ذلك الاستمتاع نفسه . والواقع أن القوة المحركة إنما هى المشاركة الحقيقية ــ كائنة ماكانت درجتها أو مظهرها ــ فى ذلك النوع من التجربة الذى تعد الموضوعات الفنية البدائية والشرقيةوالوسيطة المبكرة ، بمثابة تعبير عنه ، ولو أن الأعمال الفنيةالغربية كانت مجرد محاكاة لأعمال أخرى أجنبية ، لكانت آثاراً زائلة عابرة ، تافهة مبتذلة .

ولكنها – فى أحسن صورة لها – تحقق ضرباً من الامتزاج أوالاندماج العضوى بين المواقف ، أوالاتجاهات المميزة للخبرة فى عصرنا الحاضر ، وبين تلك المواقف أوالاتجاهات المميزة لخبرة الشعوب النائية . والحق أن السمات الجديدة ليست مجرد إضافات للزينة (أو إضافات زخرفية) ، بل هى إنما تندرج فى صميم بناء الأعمال الفنية ، فتولد بذلك خبرة أوسع وأكمل ، وعندئذ يكون تأثيرها الدائم على أولئك الذين يدركون ويتذوقون امتداداً لما لديهم من من تعاطف ، وتخيل ، وإحساس .

وهذه الحركة الجديدة فى الفن، إنما تقدم انا مثالا توضيحياً للتأثير الذى يحدثه الاتصال المباشر الأصيل بما أبدعته الشعوب الأخرى من فنون ، ونحن نفهم مثل هذه الفنون بقدرما نجعل منها جزءاً من صميم اتجاهاتنا أومواقفنا الخاصة ، لا بقدرما نجمع من معلومات حول الظروف التى تم إنتاج تلك الفنون فى ظلها . ونحن لا نحقق هذه الغاية إلا إذا استقر بنا المقام – على حد تعبير برجسون – فى صميم تلك الأساليب التى لا عهد لنا بها من قبل ؛ ألا وهى الأساليب الغريبة فى إدراك الطبيعة . ونحن أنفسنا إنما نصبح فنانين – إلى حد ما – حينما نضطلع بمهمة تحقيق مثل هذا الاندماج أو التكامل ، كما أننا حينما نعمل على تداوله وتهيئة أسباب القبول له ، فإن خبرتنا ذاتها سوف يعاد توجيهها . وعندئذ سرعان ما تسقط الحواجز ، وتذوب حدود الآراء المبتسرة ، إذ نشعر بأننا قد استطعنا أن ننفذ إلى روح الفن الزنجى أو البولينيزى Polynesian ، وهذه الإذابة اللامحسوسة هى أوقع وأنجع من أى تأثير آخر قد يحدثه التعقل أوالاستدلال ، لأنها تنفذ بطريقة مباشرة إلى صميم الموقف أو الاتجاه الوجدانى .

وليست المشكلة التى تعرضنا لها فيما تقدم سوى مجرد جزء من مشكلة أخرى أوسع نطاقاً ، ألا وهى مشكلة إمكان حدوث تواصل حقيقى . ولئن كان الواقع يشهد بأن ثمة تواصلا يحدث بالفعل ، إلا أن طبيعة هذه المشاركة

التي تتم فى الخبرة لهى من أخطر المشكلات الفلسفية ، لدرجة أن بعض المفكرين قد أنكروا هذه الواقعة نفسها . والواقع أنه لما كان وجود التواصل (أو الوصال) communication أمراً لا يتناسب مع الانفصال الجسمى القائم بيننا ، ولا يتفق مع ما يتمتع به كل فرد من حياة نفسية باطنية فليس بدعاً أن نرى البعض ينسب إلى اللغة قوة خارقة للطبيعة ، أو يخلع على المشاركة قيمة سرية مقدسة .

وفضلا عن ذلك فإننا نلاحظ أن الأحداث العادية المألوفة ، إنما هى تلك التى قلما نميل إلى التفكير فيها ، لأننا نسلم بها تسليما ، ولكنها فى الوقت نفسه ، نظراً لشدة قربها منا ، عبر كل ما نؤديه من حركات وإيماءات ، تعد من أعسر الظواهر ملاحظة . والتواصل — من خلال القول شفوياً كان أم مكتوباً — هو الطابع العادى الثابت الذى يميز الحياة الاجتماعية . وتبعاً لذلك فإننا نميل إلى اعتباره مجرد ظاهرة — بين ظواهر أخرى كثيرة — ينبغى لنا أن نتقبلها دون مناقشة . ونحن بذلك إنما نغفل حقيقة هامة ، ألا وهى أن هذا التواصل هو بمثابة دعامة ومصدر لكل العلاقات ومظاهر النشاط التى تميز الاتحاد الباطنى للموجودات البشرية بعضها مع بعض . والواقع أن عدداً كبيراً من اتصالاتنا البشرية بعضنا ببعض ، إنما هى مجرد احتكاكات خارجية ميكانيكية . فهناك « مجال » تتخذ موضعها فيه ، مجال يحدده النظم القانونية والسياسية وتعمل على استمرار بقائه . ولكن الشعور بهذا المجال لا ينفذ إلى صميم فعلنا المقترن به ، بوصفه القوة المتكاملة التى توجهه وتتحكم فيه . وهكذا الحال بالنسبة إلى علاقات الأمم فيما بينها . وعلاقات الممولين والعمال ، وعلاقات المنتجين والمستهلكين ، فإنها مجرد معاملات لا تعد صوراً من المشاركة الحقيقية ، أو الاتصال الفعال ، اللهم إلا بقدر تافه ضئيل . حقاً إن هناك ضروب تفاعل تتم بين الأطراف الداخلة فى تلك العلاقات ، ولكنها علاقات خارجية تجزيئية ، لدرجة أننا نتقبل النتائج التى تترتب عليها ، دون أن ندمجها فى خبرة متكاملة موحدة .

وإنا لننصت إلى الكلام ، ولكن كما لو كنا نستمع إلى بلبلة ألسن فى برج بلبل . وهكذا يندّ المعنى عنا ، وتفلت القيمة دون أن نحصلها . وليس بدعاً – فى مثل هذه الحالات – ألا يتوافر « اتصال » حقيقى ، كما أنه لا عجب إذا اختفت آثار الخبرة المشتركة التى لا تحدث إلا حين تجىء اللغة بكامل دلالتها فتحطم العزلة المادية وتقضى على الاحتكاك الخارجى . فإذا ما نظرنا إلى الفن – من هذه الناحية – ألفينا أنه لغة أشمل وأعم من لغة القول أوالكلام العادي . خصوصاً وأن الكلام قد يتخذ أشكالا لا تكون مفهومة فهما متبادلا ، حقاً إن لغة الفن فى حاجة دائماً إلى أن تكتسب ، ولكنها لا تتأثر بالأعراض التاريخية التى تسم بطابعها الأشكال المختلفة للكلام البشرى . وحسبنا أن ننظر إلى ما للموسيقى بصفة خاصة من قدرة على إدماج الأفراد المختلفين فى وحدة مشتركة من الاستسلام ، والولاء ، والإلهام ، وهي القدرة التى تستغل بصفة خاصة فى المعارك الحربية والشعائر الدينية ، لكى نتحقق من أن الفن لغة تتسم بالطابع الكلى النسبي ؛ وآية ذلك أن الفروق بين اللغات الإنجليزية ، والفرنسية ، والألمانية ، تخلق حواجز سرعان ما تتراجع بمجرد ما ينطلق الفن .

والمشكلة التى تواجهنا الآن – من الناحية الفلسفية – إنما هى مشكلة العلاقة بين « المنفصل » و« المتصل » . حقاً إن كلا منهما يمثل واقعة صلبة عنيدة ، ولكن لابد لها من أن يتقابلا ويمتزجا فى أى مشاركة بشرية تعلو على مستوى الاحتكاك المحض أو الاختلاط الغفل . وقد درج المؤرخون – من أجل تبرير الاتصال أوالاستمرار – على الالتجاء إلى منهج أطلقوا عليه – بغير وجه حق – اسم المنهج « التكوينى » . فى حين أنه ليس ثمة تكوين « حقيقى » ، مادام كل شىء قد أرجع إلى ما تقدم عليه . بيد أنه من المؤكد أن الحضارة المصرية والفن المصرى لم يكونا مجرد تمهيد للفن اليونانى أو الحضارة اليونانية . كما أن الفكر والفن اليونانيين لم يكونا مجرد نسختين مكررتين من الحضارات التى استباحا لنفسهما الاقتباس منها ، وإنما الملاحظ أن لكل ثقافة فرديتها الخاصة ، ونمطها الخاص فى ربط أجزائها بعضها ببعض .

بيد أن الاتصال الحقيقى لا يمكن أن يتحقق إلا إذا نفذ فن ثقافة أخرى إلى المواقف (أو الاتجاهات) التى تحدد خبرتنا. ولكن هذا لايعنى أن تفقد خبرتنا لهذا السبب كل ما لها من فردية خاصة، بل كل ما هنالك أنها تجتذب إليها عناصر تتحد بها، ويكون من شأنها (أى من شأن تلك العناصر) أن توسع من دلالتها، وعندئذ تتولد حياة مشتركة، واستمرار متصل، لا يكون لها أدنى وجود مادى. وإذن فليس بدعاً أن تبوء بالفشل كل محاولة يراد بها إقامة الاستمرار عن طريق المناهج التى ترجع أو ترد سلسلة من الأحداث، وسلسلة أخرى من النظم، إلى ما تقدم عليهما فى الزمان من سلاسل سابقة؛ أما حين يجىء امتداد الخبرة فيستوعب فى ذاته القيم المختبرة بسبب الاتصال بمواقف حيوية أخرى غير تلك التى نتجت عن بيئتنا البشرية الخاصة، فهنالك لابد لهذا الامتداد من أن يذيب تأثير أى انفصال.

والمشكلة التى نحن بصددها هنا لاتكاد تختلف عن تلك التى نواجهها فى حياتنا العادية حينما نبذل جهداً فى سبيل فهم شخص آخر اعتدنا أن نختلط به، ولاشك أن كل صداقة إنما هى حل لهذه المشكلة. وليست الصداقة أو المودة الحميمة وليدة معلومات نحصلها عن شخص آخر، حتى ولو كان من شأن تلك المعرفة أن تساعد على تكون هذه الصداقة. بل إن هذه المعرفة لا يمكن أن تؤدى مثل هذا الدور. اللهم إلا إذا أصبحت جزءاً متكاملا من التعاطف الذى يتحقق عبر التخيل. وحينما تصبح رغبات الآخر، وآماله، واهتماماته، وأساليب استجابته امتدادا لوجودنا الخاص، فهنالك فقط يكون فى وسعنا أن نفهمه، وعندئذ نعرف كيف نرى بعينيه، ونسمع بأذنيه، وتكون نتائج هذه الرؤية وذلك السمع مبعث معلومات صادقة، لأنها تندمج فى صميم بنائنا الشخصى. ونحن نلاحظ أن المعجم نفسه قد تجنب تعريف كلمة «حضارة»، وآية ذلك أنه يعرّف الحضارة بأنها حالة «التحضر». كما يعرف «التحضر» بأنه «حالة الوجود فى حضارة». بيد أن الفعل «حضر»

قد عرف بأنه «عملية تعليم فنون الحياة ، وبالتالى تحقيق التصاعد فى سلم الحضارة» . ولاشك أن تعليم فنون الحياة لهو شيء مختلف كل الاختلاف عن مجرد توصيل بعض المعلومات عنها ؛ وذلك لأن هذا التعليم (أو التهذيب) إنما هو مسألة اتصال ومشاركة فى قيم الحياة عن طريق المخيلة . ومما لاريب فيه أن الأعمال الفنية هى أنجع وسيلة وأعمقها لمساعدة الفرد على الأخذ بقسط من فنون الحياة ، وإذا كانت الحضارة كثيراً ما تكون بربرية أوغير متمدينة ، فذلك لأنها تفرق الكائنات البشرية إلى شيع منقسمة وسلالات منفصلة ، وشعوب مستقلة ، وطبقات متصارعة ، وأحزاب متعارضة .

ولو أننا أنعمنا النظر إلى التخطيط الموجز الذى ذكرناه فى أوائل هذا الفصل ، لبعض المظاهر التاريخية لارتباط الفن بحياة الجماعة ، لتبينا أن هذه الصورة هى على النقيض تماماً مما هو قائم فى الظروف الحاضرة ، وليس فى وسعنا أن نقنع بما يقال من أن انعدام الترابط العضوى الواضح بين الفنون من جهة ، وبين الأشكال الأخرى للثقافة من جهة أخرى ، إنما يفسر بتعقد الحياة الحديثة وتعدد ما فيها من ضروب تخصص ، وقيام مراكز ثقافية عديدة فى وقت واحد لدى الشعوب المختلفة التى تتبادل منتجاتها ، دون أن تكون أجزاء مندمجة فى «كل» اجتماعى شامل ، حقاً إن هذه ظواهر واقعية لا مجال للشك فى صحتها ، كما أن تأثيرها فى مركز الفن فى علاقته بالحضارة أمر قد يسهل الكشف عنه . ولكن الحقيقة الهامة التى لابد من النظر إليها بعين الاعتبار إنما هى الانشقاق المتزايد أو التمزق الشائع .

لقد ورثنا الكثير عن ثقافات الماضى . فإن تأثير العلم اليونانى ، والفلسفة اليونانية ، والقانون الرومانى ، والديانة المنحدرة من أصل يهودى ، فى الأنظمة ، والعقائد ، وأساليب التفكير والشعور السائدة لدينا فى الوقت الحاضر ، إنما هو أمر معروف جداً ، بحيث إنه قد لا يحتاج إلى أكثر من مجرد إشارة عابرة . بيد أن ثمة قوتين حديثتى العهد قد تدخلتا فى مجرى تلك العوامل ،

فكانتا بمثابة عنصر « التجديد » فى العصر الحاضر . أما هاتان القوتان فهما العلم الطبيعى ، وتطبيقاته فى ميادين الصناعة والتجارة عن طريق استخدام الأجهزة العلمية وضروب الطاقة غير البشرية . ومن هنا فإن دراسة مركز الفن ومكانته فى الحضارة المعاصرة تتطلب ملاحظة صلاته بالعلم ، وعلاقته بالنتائج الاجتماعية للصناعة الآلية ، وعلى ذلك فإنه لاينبغى أن نعد واقعة انعزال الفن فى عصرنا الراهن مجرد ظاهرة منفصلة ، بل لابد من أن نعتبرها مظهراً لتفكك حضارتنا الراهنة المتولدة عن قوى جديدة . ولاعجب فقد كان لهذه القوى من الجدة ما حال دون إدماج المواقف المنتسبة إليها ، والنتائج المترتبة عليها فى صميم الخبرة ، فلم يتهيأ لها أن تهضم وتتمثل بوصفها عناصر مندمجة فى تلك الخبرة .

ولقد اقترن العلم بتصور جديد كل الجدة للطبيعة المادية ، ولعلاقتنا بها . ومع ذلك فإن هذا التصور الجديد ما زال يوجد جنباً إلى جنب مع تصور آخر للعالم والإنسان هو ثمرة لتراث قديم ينحدر من الماضى ، وبصفة خاصة للتقليـــد المسيحى الذى تكون عبره الخيال الاجتماعى الأوروبى فى صورته النموذجية . ومن هنا فقد حدث ضرب من القطيعة أوالانفصال بين موضوعات العالم الطبيعى أوالمادى من جهة ، وبين ظواهر العالم الخلقى أو الروحى من جهة أخرى ، على حين أن التراث اليونانى القديم والتقليد المسيحى فى العصور الوسطى كانا يجمعان بينهما فى وحدة متماسكة وإن كان هذا الاتحاد قد تحقق بطريقتين مختلفتين فى كلا العهدين . والتعارض القائم الآن بين العناصر الروحية والمثالية المدخرة فى تراثنا التاريخى ، وبين بناء الطبيعة المادية على نحو ما يكشف عنه العلم ، إنما هو المنبع الأول الذى صدرت عنه شتى ضروب الثنائية التى صاغتها الفلسفة منذ عصر ديكارت ولوك . ويمكن القول – من وجهة نظر معينة – بأن مشكلة استرداد الفن لمكانته الخاصة فى الحضارة تشبه مشكلة إعادة تنظيم تراثنا المستمد من الماضى ،

وضروب الاستبصار المتضمنة فى المعرفة الراهنة ، بحيث نكون جميعاً وحدة تخيلية تتسم بالاتساق والتكامل .

وإن هذه المشكلة لهى من الخطورة وبعد الأثر ، بحيث إن أى حل نقترحه لمواجهتها ، لن يكون إلا مجرد استباق يتكفل مجرى الأحداث وحده بالفصل فيه . والمنهج العلمى – على نحو ما هو متبع الآن – إنما هو منهج حديث لم يتخذ بعد مكانه الطبيعى فى الخبرة ، ولابد من أن ينقضى وقت طويل قبل أن يتمكن هذا المنهج من أن يغوص فى أعماق الطبقات السفلية للذهن ، بحيث يصبح جزءاً متكاملا من نسقنا العقلى والوجدانى . وإلى أن يحدث هذا فإن كلا من المنهج العلمى والنتائج العلمية سيظل وقفاً على طائفة من الخبراء المتخصصين ، وسيكون تأثيره العام منحصراً فى زعزعة العقائد أو تفكيكها (بشكل يتفاوت قوة وضعفاً) من جهة ، وفى التطبيق العملى الخارجى من جهة أخرى . ولكن حتى فى عصرنا الحاضر يلاحظ أن فى الإمكان المبالغة فى تقرير الأثر الضار الذى يتركه العلم فى الخيال . وآية ذلك أن العلم الطبيعى يجرد موضوعاته من الكيفيات التى تخلع على ما فى الخبرة العادية من موضوعات ومشاهد كل ما لها من نكهة وقيمة ، لكى يترك العالم – بقدر ما تقتضى عملية التأويل العلمى – عارياً من تلك السمات التى طالما كونت قيمته المباشرة . ولكن عالم الخبرة المباشرة الذى يؤدى فيه الفن دوره الخاص يظل مع ذلك على ما كان عليه ، وإذا كان من شأن العلم الطبيعى أن يمدنا بموضوعات لا تكترث فى كثير أو قليل بالرغبات والآمال البشرية ، فإن هذه الحقيقة لاتسوغ القول بأن موت الشعر قد أصبح وشيكاً . ولم يعدم البشر فى وقت من الأوقات هذا الإحساس بوجود عناصر معادية للمقصد البشرى فى صميم المشهد العام الذى تنقضى فى داخله حياتهم ، وما كان لجمهور المحرومين فى أى وقت من الأوقات أن يعجب للقول بأن العالم من حوله لا يكترث بآماله !

وإذا كان من شأن العلم أن يتجه نحو إظهارنا على أن الإنسان جزء من الطبيعة ، فإن هــذه الحقيقة تدلنا على ما للعلم من تأثير ملائم على الفن (لا العكس) ، ولكن بشرط أن تفهم الدلالة الباطنة للعلم ، وألا يفسر معناه على أنه متعارض مع المعتقدات التى انحدرت إلينا من الماضى . والواقع أنه كلما ازداد الإنسان قرباً من الطبيعة ، اتضح أكثر فأكثر أن دوافعه وأفكاره إنما هى من فعل الطبيعة فى باطنه . ولقد عملت البشرية دائماً أبدا — فى سائر أفعالها الحيوية — وفقاً لهذا المبدأ ، ثم جاء العلم فخلع على هذا الفعل سنداً عقلياً أودعامة عقلية ، هذا إلى أن الإحساس بوجود علاقة بين الإنسان والطبيعة — فى هذه الصورة أوتلك — قد كان دائماً أبداً الروح المحركة للفن .

وفضلا عن ذلك فإن المقاومة والصراع قد كانا باستمرار عاملين هامين من العوامل المولدة للفن . وهما — كما رأينا من قبل — يمثلان جزءاً ضرورياً أوجانباً هاماً من الصورة الفنية . وسواء تصورنا العالم مشاكساً عنيداً بالنسبة إلى الإنسان ، أم تصورناه من التآلف مع الإنسان بحيث إنه ليحقق له كل رغباته وآماله ، فإن من المؤكد فى كلتا الحالتين أنه لا يمكن أن تقوم للفن قائمة . والقصص الخرافية (أو حكايات الجن) التى تروى مواقف من هذا القبيل،إنما تروقنا لأنها مجردأقاصيص خرافية . والحق أن الاحتكاك ضرورى لتوليد الطاقة الجمالية كما هو ضرورى لتوليد الطاقة المسيرة للآلات ، وحينما تكون المعتقدات القديمة قد فقدت سيطرتها على الخيال — ولاشك أن سلطتها كانت دائماً أدخل فى ميدان الخيال منها فى مضمار العقل — فإن اكتشاف العلم لما تظهره البيئة من مقاومة الإنسان سيمد الفنون الجميلة بمواد أوعناصر جديدة . ويمكن القول بأننا حتى فى الوقت الحاضر ندين للعلم بتحريره للروح الإنسانية ، وآية ذلك أن العلم قد أثار لدينا حب استطلاع أشد طموحاً ، كما أنه قد نشط — لدى البعض على الأقل — يقظة فى الانتباه أوقوة فى الملاحظة ، فأصبحوا يرون من الأشياء مالم يكونوا يفطنون حتى

إلى مجرد وجوده . وإن المنهج العلمي لينزع إلى توليد ضرب من الاحترام للتجربة ، ولكن هذا الاحترام الجديد - حتى وإن كان ما زال وقفاً على القليلين - ينبئ بقرب ظهور نوع جديد من الخبرة سيتطلب تعبيراً خاصاً به .

ولكن ، من ذا الذي يستطيع أن يتنبأ بما سوف يحدث حينما تكون النظرة التجريبية قد تأقلمت تماماً مع الثقافة العامة المشتركة ؟ لا شك أن تكوين نظرة عامة عن المستقبل إنما هو مهمة شاقة إلى أبعد الحدود . هذا إلى أننا نميل إلى اعتبار أكثر السمات البارزة المقلقة ، في وقت ما من الأوقات ، بمثابة مفاتيح للمستقبل . وهكذا ترانا ميالين إلى تصور تأثير العلم في المستقبل بالرجوع إلى عناصر مستمدة من الموقف الراهن ، حيث يشغل العلم مركزاً حافلا بالصراع والتفكك ، بالنسبة إلى التقاليد الكبرى للعالم الغربي ، وكأن هذه العناصر تحدد مكانته بالضرورة مرة واحدة وإلى الأبد . ولكن الحكم الذي نصدره لن يكون حكماً عادلا ، اللهم إلا إذا نظرنا إلى العلم في ضوء ما ستكون عليه الأمور حينما يكون الاتجاه التجريبي قد حظي بكل ما له من حقوق طبيعية ، والفن - بصفة خاصة - سيظل دائماً أبداً مجرد نزوة طائشة ، أو مجرد ظاهرة ناعمة رقيقة أكثر من اللازم ، اللهم إلا إذا استمد مادته من الأشياء العادية المألوفة .

ولو أننا نظرنا إلى تأثير العلم في فنون كالتصوير والشعر والرواية - حتى اللحظة الراهنة - لرأينا أنه قد اقتصر على تنويع موادها وصورها ، دون أن يمتد إلى عملية خلق أي مركب عضوي أو أي تأليف منظم . وربما كان من حقنا أن نشك فيما إذا كان قد وجد في أي وقت من الأوقات أي عدد كبير من الأشخاص استطاع بالفعل أن « يرى الحياة بثبات وانتظام ، وأن يراها بتمامها ككل » . وعلى أسوأ الفروض يمكننا أن نقول: إنه لأمر ذو بال أن يكون المرء قد نجح في التحرر من تأليفات الخيال ، التي كانت

تمضي فى اتجاه مضاد لطبيعة الأشياء . ولكن من المؤكد أن امتلاكنا لإحساس مرهف بقيمة الخبرة الجمالية المنصبة على حشد كبير من الأشياء التى كانت مغلقة من قبل فى وجوهنا ، إنما هو بمثابة ضرب من التعويض فى وسط ذلك الخليط الهائل من الموضوعات الفنية الحاضرة ، ومن هنا فإن شواطئ الاستحمام ، ونواصى الطرقات ، والأزهار ، والفواكه ، والأطفال ، وقوارب الصيد ، وما إلى ذلك من موضوعات التصوير المعاصر ، إنما هى – على الرغم من كل شيء – أكثر من مجرد موضوعات مبعثرة غير مترابطة ، والسبب فى ذلك أنها ثمرة لعيان جديد(*) .

ونحن نعتقد أن جانباً كبيراً من « الفن » الذى تم إنتاجه فى كل عصر من العصور قد كان تافهاً مبتذلا ، أوقصصياً تاريخياً . وقد عملت يد الزمن على تشتيت الكثير من هذه المواد ، فى حين أننا أصبحنا نراها اليوم فى أى معرض فنى قائمة « بالجملة » أو على شكل كتلة متماسكة en masse ومع ذلك ، فإن من المؤكد أن اتساع التصوير وغيره من الفنون ، بحيث أصبحت تشتمل على مواد كان ينظر إليها من قبل على أنها مغرقة فى الابتذال ، أو خارجة تماماً عن مجال الفن ، لدرجة أنها لم تكن تستحق أى اعتراف فنى ، إنما هو كسب محقق . بيد أن هذا الاتساع (أو الامتداد) لا يمكن أن يعد أثراً مباشراً لظهور العلم ، وإنما هو نتاج لنفس الظروف التى عملت على حدوث ثورة فى مضمار الأساليب العلمية .

(*) كتب الأستاذ ليبمان Lippmann يقول : « إن المرء يمضى إلى متحف ما من المتاحف ، فيخرج منه بإحساس غريب . إذ يشعر أنه قد شاهد تشكيلة عجيبة من الأجسام العارية ، والغلايات النحاسية ، والبرتقال ، والطماطم ، ونبات الزينيا ، ونواصى الطرقات ، وشواطئ الاستحمام ، وقوارب الصيد ، والغانيات الأنيقات . ولست أزعم أن مثل هذا الشخص قد لا يلتقى بلوحة تكون لها دلالتها بالنسبة إليه . ولكن التأثير العام الذى يتركه المتحف فى نفس أى شخص – فيما أعتقد – إنما هو أنه بإزاء خليط من الأقاصيص ، والإدراكات ، والأوهام ، وبعض التعليقات القليلة ، مما قد يكون على أحسن مايرام فى موضعه الخاص ، ولكنه لا يساند بعضه بعضا ، بحيث إننا لن نجد أدنى صعوبة فى أن نستغنى عنه ». (مقدمة للأخلاق ، ص ١٠٣ – ١٠٤) .

وليس تشتت الفن وتفككه فى عصرنا الحاضر سوى مجرد مظهر لتمزق الرابطة التى كانت توحد بين المعتقدات . وتبعاً لذلك فإن أى قسم أعظم من التكامل بين المادة والصورة فى الفنون،إنما هو رهن بالتغير العام للثقافة فى اتجاه المواقف الوجدانية التى يسلم بها تسليما فى صميم أساس الحضارة ، والتى تكون الطبقة السفلية للعقائد والجهود الواعية . والشىء الأكيد الذى لا نزاع فيه هو أنه لا سبيل إلى بلوغ هذه « الوحدة » عن طريق المناداة بضرورة العودة إلى الماضى . وذلك لأنه مادام هناك علم ، فإنه لابد لأى تكامل جديد من أن يدخله فى اعتباره ، وأن يدرجه فى مضمونه .

وإذا كان لوجود العلم فى الحضارة الراهنة مظهر يتسم – أكثر من كل ما عداه – بصفة الشمول أو العمومية ، وبالطابع الصريح المباشر ؛ فذلك هو تطبيقاته فى مضمار الصناعة . وهنا نجد أنفسنا بإزاء مشكلة تتعلق بالصلة القائمة بين الفن من جهة ، وبين الحضارة الراهنة ونظرتها العامة من جهة أخرى ، وهى مشكلة قد تكون أخطر شأناً من مشكلة العلم نفسه . والواقع أن التفرقة بين الفن النفعى والفن الجميل قد تنطوى على دلالة أكبر مماينطوى عليه انفصال العلم عن تقاليد الماضى . ولا ترجع هذه التفرقة إلى العصور الحديثة ، بل هى ترتد إلى اليونانيين الأقدمين الذين كانوا يعهدون بالفنون النفعية (أو العملية) إلى « العبيد » و« الآلات الوضيعة » ، وينظرون إليها نظرة احتقار كما ينظرون إلى العبيد سواء بسواء . ولقد كان المهندسون ، والبناءون ، والنحاتون ، والمصورون ، والعازفون على الآلات الموسيقية – فى نظر اليونانيين – مجرد صناع . ولم يكن « الفنانون » فى نظرهم سوى أولئك الذين يستخدمون واسطة الألفاظ وحدهم ، نظراً لأن أعمال هؤلاء لا تقتضى استخدام الأيدى ، والأدوات ، والمواد الطبيعية . ثم جاء الإنتاج الصناعى الحديث (إنتاج الجملة) القائم على الوسائل الميكانيكية ، فخلع على التفرقة القديمة بين الفن النفعى والفن الجميل اتجاهاً جديداً حاسما .

وهكذا عمل على تقوية الانشقاق القائم بينهما ، ذلك الاهتمام الكبير الذى أصبحنا نوليه للصناعة والتجارة فى التنظيم الشامل للمجتمع الحديث .

والواقع أن « الميكانيكى » و« الجمالى » إنما هما على طرفى نقيض . وإنتاج السلع فى العصر الحاضر إنما هو عمل ميكانيكى . وقد اقترن الاستخدام العام للآلات باختفاء حرية الاختيار التى كان يتمتع بها الصانع الماهر الذى كان يعمل بيديه . أما إنتاج الموضوعات المتذوقة فى الخبرة المباشرة ، من جانب أولئك الذين يملكون — إلى حد ما — القدرة على إنتاج السلع النافعة التى تعبر عن قيم فردية ، فقد أصبح مسألة خاصة مستقلة عن المجال العام للإنتاج . وأغلب الظن أن هذه الواقعة تمثل أهم العوامل بالنسبة إلى مركز الفن فى الحضارة الراهنة .

بيد أن هناك — مع ذلك — بعض اعتبارات قد تحول بيننا وبين الانتهاء إلى القول بأن الظروف الصناعية تجعل من المستحيل اندماج الفن فى صميم الحضارة . وليس فى وسعنا أن نسلم بما يقوله البعض من أن التكيف الاقتصادى الفعال لأجزاء أى موضوع بعضها بالنسبة إلى بعض — بالنظر إلى الفائدة العملية — يولد بطريقة أوتوماتيكية ضرباً من « الجمال » أو التأثير الجمالى . حقاً إن كل موضوع أوجهاز آلى قد أحسن تركيبه (أوبناؤه) له صورته الخاصة ، ولكن لا يمكن أن تكون هناك صورة جمالية ، اللهم إلا إذا اندرج الموضوع الذى يملك تلك الصورة الخارجية فى خبرة أوسع مدى . صحيح أننا لا نستطيع أن نسقط من حسابنا تفاعل مواد هذه الخبرة مع الأداة أو الآلة ، ولكن العلاقة الموضوعية المكافئة للأجزاء بالنسبة إلى أحسن ضروب المنفعة وأنجعها ، تحقق على الأقل شرطاً ملائماً للمتعة الجمالية . وآية ذلك أنها تستبعد كل ما هو عرضى زائد عن الحاجة . وهناك ضرب من الصفاء أو النقاء فى الإحساس الجمالى المرتبط بآلة من الآلات ، حين يكون لمثل هذه الآلة بناء منطقى يجعلها متلائمة مع عملها الخاص . بل إن ثقل الصلب ،

أو لمعان النحاس الذى هو أمر ضرورى للأداء الحسن ، أو العمل المحكم هو فى حد ذاته ظاهرة سارة بالنسبة إلى الإدراك . ولو أننا قارنا المنتجات التجارية الحالية بتلك التى كانت المصانع تنتجها حتى منذ عشرين عاماً فقط ، لراعنا التقدم الكبير الذى حققته تلك المنتجات من حيث الشكل واللون . وحسبنا أن ننظر إلى التغير الذى طرأ على صناعة السيارات ابتداء من عربات « البولمان » الخشبية القديمة بزخارفها الثقيلة السخيفة ، حتى العربات الحديثة المصنوعة من الصلب ، لكى نجد مثالا نموذجياً يوضح ما نعنيه . ولئن كان المعمار الخارجى لمساكن المدن قد ظل أشبه ما يكون بالصندوق أو « العلبة » ، إلا أن هذه المساكن (أو الشقق) من الداخل تكاد تنطق بتلك الثورة الجمالية التى ترتبت على مبدأ « التكيف مع الحاجة » على أحسن وجه .

وثمة اعتبار آخر قد يكون أكثر أهمية مما سبق ، ألا وهو أن البيئات الصناعية أصبحت تعمل على خلق تجربة أوسع يمكن أن تندرج فيها المنتجات الخاصة بحيث تكتسب صبغة جمالية . ولكن هذه الملاحظة — بطبيعة الحال — لا تنطبق على ما يحدث فى بعض الأحيان من تشويه لجمال المناظر الطبيعية عن طريق إقامة المصانع الدميمة التى تلوث البيئة المحيطة بها ، كما أنها لاتنطبق أيضاً على ما نشاهده فى بعض المدن من أحياء قذرة مزدحمة بالسكان ، ظهرت على أعقاب نهضة الإنتاج الآلى ؛ وإنما الذى نعنيه هو أن العادات التى درجت عليها العين — بوصفها واسطة الإدراك — قد تغيرت فى الأيام الأخيرة تغيراً تدريجياً بطيئاً ، نتيجة لتعودها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية والموضوعات القائمة فى الحياة الحضرية ، من حيث هى متمايزة عن موضوعات الحياة الريفية . ولاشك أن الألوان والسطوح التى يستجيب لها الجهاز العضوى استجابة عادية متكررة لا تلبث أن تعمل على ظهور مواد جديدة تستثير اهتمامه . ومن هنا فإن الجدول الرقراق ، والمروج الخضراء ، وشتى

الأشكال المرتبطة بالبيئة الريفية ، قد أخذت تفقد مكانتها بوصفها المواد الأولية للخبرة . وربما كان جانب واحد – على الأقل – من جوانب تغير الموقف فى العشرين السنة الأخيرة ، فيما يتعلق بالنظر إلى الأشكال « الحديثة » modernistic فى فن التصوير ، راجعاً إلى هذا التغير . وحتى موضوعات المنظر الطبيعى نفسه قد أصبحت « تدرك » بالالتجاء إلى العلاقات المكانية المميزة لموضوعات يرجع تصميمها إلى أساليب ميكانيكية فى الإنتاج ، كالمبانى ، والأثاث ، والسلع . وحينما تدرج فى هذه الخبرة المشبعة بتلك القيم ، موضوعات لها ضروبها الخاصة من التكيف الوظفى الباطنى ، فإنها سرعان ما تتلاءم مع تلك الخبرة بطريقة تولد آثاراً جمالية .

ولكن لما كان الجهاز العضوى متعطشاً بطبيعته إلى ضرب من الإشباع فى صميم مادة الخبرة ، ولما كانت البيئة التى قد أوجدها الإنسان – تحت تأثير الصناعة الحديثة – قد أصبحت تمدنا بقدر ضئيل من الإشباع ، وقسط كبير من النفور ، بالنسبة إلى ما كانت الحال عليه فى أى عصر سابق ، فإنه لمن الواضح بما لا يحتمل أدنى لبس أن ثمة مشكلة ما زالت تتطلب الحل . والواقع أن تعطش الجهاز العضوى إلى الإشباع من خلال العين ، لا يكاد يقل عن الحافز الملح الذى يدفعه إلى البحث عن الطعام . وإن الحقيقة نفسها لتشهد بأن ثمة عدداً غير قليل من الفلاحين قد يعنون بزراعة الأزهار أكثر مما يحرصون على إنتاج الخضراوات اللازمة للطعام . ومن هنا فإنه لابد من أن تكون هناك قوى فعالة تؤثر فى الوسائل الميكانيكية للإنتاج ، وإن كانت هذه القوى دخيلة على عملية الإنتاج الآلى نفسه . ومثل هذه « القوى » إنما تتمثل فى النظام الاقتصادى للإنتاج من أجل الكسب الخاص .

وإن مشكلة العمل أو التشغيل التى نحن مهتمون بها كل هذا الاهتمام ، لهى مشكلة هيهات أن تحل ، لو أننا اقتصرنا على إحداث تغييرات فى الأجور ، وساعات العمل ، والظروف الصحية . ولن يتيسر قيام حل دائم لهذه المشكلة ،

اللهم إلا إذا حدث تغيير اجتماعى جذرى ، يمتد تأثيره إلى درجة ونوع المشاركة التى يقوم بها العامل فى صميم عملية الإنتاج ، وفى التنظيم الاجتماعى للسلع التى يقوم بإنتاجها . ومثل هذا التغيير وحده هو الذى يستطيع أن يعدل بطريقة جدية مضمون الخبرة التى يدخل فيها إبداع موضوعات يراد بها النفع أوالاستعمال . وهذا التعديل الذى لابد من أن يطرأ على طبيعة الخبرة ، إنما هو فى خاتمة المطاف العامل المحدد للكيفية الجمالية المميزة لخبرة الأشياء المنتجة . أما الفكرة التى يظن أصحابها أن الحل الأوحد للمشكلة الأصلية إنما يكون بزيادة ساعات الفراغ ، فهى فكرة سخيفة غير معقولة . وكل ما يفعله أصحاب هذا الرأى هو أنهم يستبقون قسمة ثنائية قديمة ، ألا وهى التفرقة بين « العمل » و« الراحة » .

وبيت القصيد هو قيام تغيير يكون من شأنه تقليل قوة الضغط الخارجى ، وزيادة قوة الإحساس بالحرية ، والاهتمام الشخصى ، فى صميم عمليات الإنتاج . ولاشك أن تحكم الأوليجركى الذى ينبع من خارج العمليات ومنتجات العمل نفسه، إنما هو القوة الرئيسية التى تحول بين العامل وبين الاهتمام القلبى العميق بما يؤديه وما يصنعه ، فى حين أن هذا الاهتمام ضرورة جوهرية لا غنى عنها للإشباع الجمالى . وليس فى طبيعة الإنتاج الآلى فى حد ذاته *per se* أية عقبة لا تقهر ، قد تحول دون شعور العمال بمعنى ما يصنعونه ، أو قد تمنعهم من الاستمتاع بلذات المشاركة وأداء العمل المتقن النافع .والحق أن الظروف السيكلوچية الناشئة عن التحكم الخارج فى عمل أفراد آخرين بغية الحصول على كسب خاص ، لا أى قانون اقتصادى أوسيكلوچى محدد ، إنما هى القوى التى تقمع أو تحد الصبغة الجمالية للخبرة المصاحبة لعمليات الإنتاج .

ومادام « الفن » باقياً مجرد ردهة صغيرة للجمال فى مسكن الحضارة ، فإنه هيهات للفن والحضارة أن يكونا فى أمان . ولماذا كان فن العمارة السائد

فى مدننا الكبرى اليوم غير جدير بحضارة رفيعة ؟ إن السبب فى ذلك لايرجع إلى عدم توافر المواد ، كما أنه لا يرجع أيضا إلى عدم توافر المقدرة التكنيكية . وآية ذلك أنه ليست الأحياء القذرة الآهلة بالسكان هى وحدها التى تعد منفرة من الناحية الجمالية ، بل إن هذا هو شأن مساكن الميسورين أيضاً ، لأنها مفتقرة إلى كل خيال . والواقع أن ما يحدد الطابع المميز لتلك المساكن،إنما هو ذلك النظام الاقتصادى الذى تستغل فيه الأرض (ويحال دون استغلالها) من أجل الكسب ، بسبب ما تدره من ربح مستمد من الإيجار والبيع . ومالم تحرر الأرض من هذا العبء الاقتصادى ، فإنه لن يكون هناك كبير أمل فى قيام بناء معمارى عام يكون جديراً بحضارة رفيعة الشأن ، حتى ولو شيدت بين حين وآخر بعض الأبنية الجميلة . ولاشك أن القيود المفروضة على المبانى تؤثر بطريقة غير مباشرة فى عدد كبير من الفنون المصاحبة لها ، فى حين أن القوى الاجتماعية التى تؤثر فى مبانى السكنى والعمل ، إنما تعمل عملها فى كل الفنون .

وإذا كان أوجست كونت قد قال:إن المشكلة الكبرى فى عصرنا الحاضر هى مشكلة انتظام الطبقة العاملة (أوالبروليتاريا) فى صميم النظام الاقتصادى ، فإن هذه الملاحظة لهى اليوم أصدق مما كانت حينما نطق بها صاحبها . بيد أن هذه المهمة لن تكون إلا أمراً مستحيل التحقق ، لو أن الثورة التى أرادت الاضطلاع بها عجزت عن التأثير فى خيال البشر وانفعالاتهم . والحق أنه لابد من إدماج القيم التى تؤدى إلى إنتاج الفن والاستمتاع به بشكل معقول ، فى صميم نظام العلاقات الاجتماعية . ويبدو لنا — فى هذا الصدد — أن الكثير من المناقشات التى تدور حول الفن البروليتارى،إنما هى مناقشات خارجة عن الموضوع ، لأنها تخلط بين مقصد الفنان الشخصى الإرادى ، وبين وظيفة الفن ومكانته فى المجتمع . والحقيقة التى لا شك فيها هى أنه لا يمكن للفن نفسه أن يحيا فى أمان — فى ظل الظروف الحديثة الراهنة — اللهم إلا إذا

أتيحت لجمهور الرجال والنساء الذين يضطلعون بمهمة أداء العمل النافع لهذا العالم ، فرصة المشاركة بحرية فى توجيه عمليات الإنتاج ، على أن توفر لهم القدرة الثرية الخصبة على الاستمتاع بثمار هذا العمل الجماعى المشترك . ولو أننا أدركنا ضرورة العمل على استخراج مواد الفن من جميع المصادر كائنة ماكانت ، وضرورة الحرص على أن تكون منتجات الفن فى متناول الجميع ، لبدت لنا مشكلة القصد الشخصى أو الحرية السياسية للفنان أمراً غير ذى بال ، بالقياس إلى هذين المطلبين الكبيرين .

أما إذا أردنا أن نتعرض لدراسة المهمة الأخلاقية والوظيفة الإنسانية للفن دراسة ملؤها الفهم والتعقل ، فلابد لنا إذن من أن نضع الفن فى سياقه الثقافى . وقد يكون لعمل فنى معين تأثيره المحدد فى شخص ما أو فى عدد من الأشخاص . فروايات ديكنز ، أو سنكلير لويس (مثلا) ، أعمال فنية قد ولدت تأثيراً اجتماعياً لا سبيل إلى إغفاله . ولكن ثمة تكيفاً مستمراً للخبرة قد يكون أقل وعياً وأكثر تكتلا ؛ ألاوهو ذلك التكيف الصادر عن البيئة الكلية التى يخلقها الفن الجماعى لأية حقبة من الحقب. وكما أن الحياة الجسمية لا يمكن أن تقوم دون دعامة تستند إليها من البيئة الطبيعية ، فكذلك لا يمكن أن تقوم الحياة الخلقية دون ركيزة تستند إليها من البيئة الخلقية . وحتى لو نظرنا إلى الفنون التطبيقية (أو التكنولوجية) ، فى مجموعها الكلى ، لوجدنا أنها تفعل شيئاً أكثر من مجرد توفير عدد من وسائل الراحة والتسهيلات المنفصلة . وآية ذلك أنها تشكل الأشغال الجماعية ، فتحدد بذلك اتجاه الاهتمام والانتباه ، ومن ثم تؤثر فى الرغبة والقصد .

إن أشرف رجل يحيا فى الصحراء لابد من أن يتشرب شيئاً من خشونتها وجدبها ، فى حين أن حنين ربيب الجبال إلى البيئة التى نشأ فيها — حينما يوجد بعيداً عنها — إنما هو الدليل الساطع على أن هذه البيئة قد أصبحت — بشكل عميق — جزءاً لايتجزأ من صميم وجوده . ومعنى هذا أنه لا الرجل

الهمجى ، ولا الرجل المتمدين ، هو من هو ، بمقتضى تكوينه الفطرى ، بل بمقتضى الثقافة التى يشارك فيها . والمعيار النهائى للحكم على طابع أية ثقافة إنما هو الفنون التى تزدهر فى كنفها . ولو قورنت الأشياء التى تلقن بالألفاظ أو تعلم عن طريق الوصايا ، وبالتأثير الذى تخلفه الفنون ، لبدت باهتة عديمة التأثير . ولم يكن شلى مبالغاً حينما قال: إن كل ما يفعله العلم الأخلاقى هو أنه « ينظم العناصر التى سبق للشعر إبداعها » . ولكن بشرط أن نوسع من مفهوم « الشعر » حتى نجعله يشمل كل منتجات الخبرة التخيلية . ولو أننا جمعنا حاصل تأثيرات كل الرسائل العقلية التى كتبت فى الأخلاق لوجدناه لا يكاد يذكر إلى جانب تأثير فن العمارة ، والرواية ، والدراما ، فى الحياة . وهو التأثير الذى يصبح على جانب كبير من الأهمية حينما تجىء المنتجات « العقلية » فتصوغ اتجاهات تلك الفنون ، وتمدها بالدعامة أو الركيزة العقلية . وأى ضبط عقلى « باطنى » إنما هو علامة على الانسحاب من الواقع. اللهم إلا إذا كان انعكاساً للقوى المادية (الجوهرية) الكامنة فى البيئة . ولئن كانت الفنون السياسية والاقتصادية قد توفر لنا أسباب الأمن والكفاية ، إلا أنها ليست ضمانات كافية لتمتع الحياة البشرية بالوفرة والثراء ، اللهم إلا إذا اقترنت بازدهار الفنون التى تحدد الثقافة .

وإن الألفاظ لتمدنا بسجل لما قد حدث فى الماضى ، كما أنها تعمل على توجيهنا — عن طريق الالتماس والأمر — نحو أفعال خاصة تحقق فى المستقبل . والأدب إنما ينقل (يحمل) معنى الماضى الذى مازالت له دلالته فى الخبرة الحاضرة ، والذى يستطيع أن يتنبأ بالحركة الكبرى للمستقبل . والعيان التخيلى — وحده — هو الذى يبرز الإمكانيات المتشابكة داخل نسيج الحقيقة الواقعة ، أو الوجود الراهن . كذلك يلاحظ أننا نلتقى دائماً فى الأعمال الفنية بأول مظاهر الاستياء أو عدم الرضا . كما أننا نجد لدى الفنانين أول تلميحات تشير إلى مستقبل أفضل . ولما كان الفن الجديد الأصيل الذى يظهر فى أية حقبة

من الحقب إنما يتشرب فيما تختلف عن القيم الشائعة . فليس بدعاً أن تعتبر العقلية المحافظة مثل هذا الفن إنتاجاً وضيعاً منافياً للأخلاق ، وبالتالى فلاغرابة أن نراها تلتجئ إلى منتجات الماضى ملتمسة لديها الإشباع الجمالى . حقاً إن من شأن العلم الواقعى أن يجمع الإحصائيات ، ويضع الرسوم البيانية . ولكن التنبؤات العلمية ــ كما قيل بحق ــ إنما هى التاريخ الماضى معكوساً . والتغير الذى يطرأ على جو الخيال ، إنما هو البشير الذى ينبئ بما سيؤثر فى الحياة من تغيرات تعدو التفاصيل أو الجزئيات .

والسر فى فشل النظريات التى تنسب إلى الفن تأثيراً خلقياً أومقصداً خلقياً، إنما هو إغفالها للحضارة الجماعية التى هى من الأعمال الفنية بمثابة « السياق » الذى يتم فى داخله إنتاجها وتذوقها . ولسنا نعنى أن هذه النظريات تميل إلى اعتبار الأعمال الفنية نوعاً إعلائياً من الأقاصيص الخرافية (المكتوبة على طريقة ايسوب Aesope[*]) . وإنما نعنى أنها تتجه جميعاً نحو انتزاع الأعمال الفنية الخاصة ــ منظوراً إليها على أنها بصفة خاصة وسائل تثقيفية ــ من صميم بيئتها ، لكى تحكم على الوظيفة الأخلاقية للفن بالاستناد إلى العلاقة الأخلاقية الدقيقة التى تقوم بين الأعمال المختارة وبين فرد واحد بعينه . ونظراً لما يشيع فى تلك النظريات من تصور فردى متطرف للأخلاق ، فليس بدعاً أن نراها تخفق فى الإحساس بالطريقة التى يمارس على نحوها الفن وظيفته الإنسانية .

ولعل من هذا القبيل ما ذهب إليه ماتيو آرنولد حينما قال : « إن الشعر نقد للحياة » . فهذا القول يوحى إلى القارئ بوجود مقصد أخلاقى لدى الشاعر ، وحكم أخلاقى لدى القارئ . وفات صاحب هذا القول أن يرى

(*) ايسوب هو صاحب الخرافات اليونانية المشهورة . وقد ولد عبدا ، ثم أعتق ، ومات محكوماً عليه بالإعدام . وهو شخصية تكاد تكون خرافية . ويصورونه عادة قبيح الشكل ، دميم المظهر ، مقوس الظهر ، كثير التهتهة . أما كاتب « خرافات ايسوب » فهو الراهب بلانود Planaude الذى سجلها بأسلوب نثرى لا يخلو من جفاف . (فى القرن الرابع عشر الميلادى) . (المترجم)

ـ أو على أى حال أن يقرر ـ كيف يكون الشعر نقداً للحياة ؛ فما كان الشعر كذلك بطريقة مباشرة . بل عن طريق الكشف الذى يتم ـ عبر العيان التخيلى الموجه إلى الخبرة التخيلية « لا إلى الحكم الجاهز » ـ للإمكانيات المتعارضة مع الظروف القائمة بالفعل . والإحساس بالإمكانيات التى لم تتحقق ، والتى يمكن أن تتحقق ، حينما توضع فى تعارض مع الظروف القائمة بالفعل ، إنما هو أعمق نقد يمكن أن يطبق على الحياة . وهكذا يتسنى لنا ـ عن طريق الإحساس بالإمكانيات التى تتفتح أمامنا ـ أن نفطن إلى ضروب الحصار التى تكتنفنا من كل صوب ، وأن نشعر بالأعباء الثقيلة التى ترين على كاهلنا .

ويقول أحد أتباع ماتيو آرنولد ـ ألا وهو الأستاذ جارود ـ Garrod ـ (الذى ساير أستاذه فى أكثر من اتجاه) مستخدماً عبارة لا تخلو من روح فكاهية : إن ما نستهجنه فى الشعر التعليمى didactic ليس هو كونه « يعلم » ، بل كونه لا « يعلم » ، أعنى عجزه أو قصوره . وآية ذلك أنه يضيف الكلمات إلى ذلك التأثير الذى يحدثه الشعر حين « يعلم » كما يعلم الأصدقاء ، أو كما تعلم الحياة ـ أعنى بكيانه أو وجوده ـ لا بقصده الصريح . ويقول هذا الكاتب نفسه فى موضع آخر : « إن القيم الشعرية ـ على الرغم من كل اعتبار آخر ـ إنما هى قيم فى حياة البشرية ، فأنت لا تستطيع أن تعزلها عن باقى القيم الأخرى،وكأن طبيعة الإنسان قد كونت من فواصل مستقلة قائمة بذاتها » . وهنا تحضرنا عبارة قالها كيتس فى إحدى رسائله ، وهى عبارة نظن أنه لا يمكن أن تدانيها أية عبارة أخرى فى وصف الطريقة التى يعمل بها الشعر . وكيتس يتساءل : ماذا عسى أن تكون النتيجة التى نصل إليها لو أن كل فرد منا نسج من خبرته التخيلية « قلعة هوائية » شبيهة بالخيوط التى ينسجها العنكبوت ، « مفعماً الجو بدوامة هوائية جميلة » . ثم يستطرد كيتس فيقول : « إنه لا ينبغى للإنسان أن يعارض (ينازع) أو يؤكد ؛ بل حَسْبُهُ أن يهمس بالنتائج التى حصلها فى أذن جاره . وحين يتسنى لكل بذرة

من بذور الروح أن تمتص الرحيق من التربة الأثيرية ، فهنالك قد يتمكن كل موجود بشري من أن يصبح عظيما . وبدلا من أن تظل الإنسانية مجرد رقعة ممتدة من الأرض قد نبتت فيها الأشجار الشائكة والعوسج أو العليق ، وبدت فيها بين الحين والآخر شجرة صنوبر نائية أو شجرة بلوط منعزلة ، فإنها تستحيل عندئذ إلى ديمقراطية كبرى من أشجار الغابات ! »

وإن الفن ليصبح – عن طريق التواصل أو المشاركة – وسيلة لا نظير لها للتعليم أو التهذيب . ولكن السبيل الذى يسلكه الفن بعيد كل البعد عن ذلك السبيل الذى يرتبط فى العادة بفكرة التربية أو التثقيف . بل إن هذا السبيل ليسمو بالفن فوق كل ما اعتدنا أن نعتبره تعليما ، لدرجة أننا لننفر من كل فكرة قد توحى بالتعليم والتعلم فيما يتعلق بالفن . ولكن ثورتنا فى الحقيقة إنما هى مجرد تفكير عقلى فى التربية يسير وفقاً لمناهج حرفية أكثر من اللازم ، لدرجة أنها تستبعد الخيال تماماً ، فضلا عن أنها لا تكاد تلمس رغبات الإنسان وانفعالاته . ومع ذلك « فإن الخيال – كما قال شلى – إنما هو الأداة الكبرى لتحقيق الخير الأخلاقى . والشعر إنما يعمل على تدبير كل ما يلزم للمعلول عن طريق التأثير على العلل » . وتبعاً لذلك فإن « الشاعر – كما يقول شلى مرة أخرى – يسيء التصرف حين يدخل تصوراته الخاصة للصواب والخطأ – وهى فى العادة تصورات زمانه ومكانه – فى صميم إبداعه الشعرى .. وهو لو ادعى لنفسه هذه المهمة الوضيعة . . فإنه عندئذ سيجد نفسه مضطراً إلى التنازل عن المشاركة فى رسالته الكبرى » . ألا وهى رسالة « الخيال » . والشعراء الأصاغر – وحدهم – « هم الذين طالما اصطنعوا لأنفسهم مقصداً أخلاقياً . وعلى قدر ما حاول هؤلاء الشعراء أن يلزمونا بالتنبه إلى هذه الغاية ، على قدر ماتضاءل تأثير شعرهم » . بيد أن قوة الإسقاط الخيالى لهى من الاتساع والكبر ، بحيث إن شلى ليسمى الشعراء باسم « مؤسسى المجتمع المدنى » .

أما إذا نظرنا إلى « مشكلة » العلاقة بين الفن والأخلاق ، فإننا سنجد أن هذه المشكلة قد عولجت فى كثير من الأحيان كما لو كانت مقصورة على الفن وحده دون سواه ، وهنا يفترض بالفعل أن الأخلاق شيء مرضٍ ، إن لم يكن فى الواقع فعلى الأقل فى الفكر . وإن المشكلة الوحيدة التى يمكن أن تثار فى هذا الصدد هى معرفة ما إذا كان من شأن الفن (وعلى أى نحو ينبغى أن يكون ذلك) أن يتطابق مع نظام أخلاقى قائم من ذى قبل . ولكن عبارة شلى التى أتينا بذكرها،إنما هى وحدها الكفيلة بأن تنفذ بنا إلى قلب الموضوع . فإن الخيال هو الأداة الرئيسية للخير . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول : إن أفكار الشخص وطرق تصرفه مع الآخرين تتوقف على ما لديه من مقدرة على أن يضع نفسه موضعهم عن طريق الخيال أو التصور . ولو أننا استثنينا الحالات التى يستخدم فيها لفظ« المثل الأعلى » للإرشاد إلى الانقياد للعرف والتقاليد ، أو التى يستعمل فيها كلفظ يدل على أحلام اليقظة أو العاطفية لكان فى وسعنا أن نقول:إن العوامل المثالية فى كل نظرة أخلاقية وكل ولاء إنسانى إنما هى عوامل خيالية . والتحالف التاريخى الذى طالما جمع بين الفن والدين إنما ترجع أصوله إلى هذه الصفة المشتركة . ومن هنا فإن الفن قد يكون أشد اتصافاً بالصبغة الخلقية من الكثير من مظاهر السلوك الخلقى . وآية ذلك أن الأخلاقيات السائدة إنما هى بالفعل — إذ هى تميل إلى أن تصبح— بمثابة « تأكيد » للحالة الراهنة ، أو انعكاسات للعرف الاجتماعى ، أو تدعيم للنظام القائم . وكل أنبياء الأخلاق الذين عرفتهم البشرية إنما كانوا شعراء ، حتى وإن لم يكونوا قد نطقوا إلا بالنظم المرسل أوالمثل الرمزى . ومع ذلك فإن عيانهم أو رؤيتهم للإمكانيات سرعان ما كانت تتحول بانتظام إلى مجرد إعلان لأشياء قائمة من ذى قبل ، ولكنها قد تحجرت على شكل أنظمة « شبه سياسية » . وهكذا أصبح ينظر إلى عرضهم التخيلى للمثل العليا التى ينبغى أن تسيطر على كل من الفكر والإرادة ، على أنه مجرد قواعد للنظام

المدنى أو السياسى . ومن هنا فقد أصبح الفن بمثابة وسيلة لاستبقاء الإحساس بالغايات التى تتجاوز الحقائق البينة ، والمعانى التى تعلو على العادات المتصلبة .

وإذا كنا نخصص للأخلاق مكاناً خاصاً فى مضمار النظر والعمل فذلك لأنها تعكس التقسيمات المتضمنة فى أنظمتنا الاقتصادية والسياسية . وحيثما وجدت التفرقات والحواجز الاجتماعيـــة ، فإن التطبيقات والأفكار التى تقابلها لا بد من أن تضع حدوداً وتقيم تخوماً حتى تضمن كبح جماح الفعل الحر . وهنا ينظر إلى الذكاء الإبداعى بعين الريبة والتشكك ، كما تصبح التجديدات التى هى جوهر الفردية مثار رعب وخشية ، ويوضع الفعل السخى المنطلق تحت قيود كثيرة حتى لا يعكر صفو السلم . ولكننا لو سلمنا بأن الفن قوة كبرى فى الاجتماع البشرى ، بدلا من أن ننظر إليه على أنه مجرد استمتاع يتحقق فى لحظة خاملة ، أو مجرد وسيلة للاستعراض التظاهرى أو التفاخر المظهرى . ولو أننا فهمنا الأخلاق فى الوقت نفسه على أنها متحدة مع كل مظهر من مظاهر القيمة التى نشارك فيها فى صميم التجربة ، لما قامت « لمشكلة » العلة بين الفن والأخلاق أية قائمة .

والواقع أن الأخلاق — فى جانبيها النظرى والعملى — مشبعة بالتصورات المنبثقة عن المدح والذم ، والثواب والعقاب . والإنسانية مقسمة — فى نظر دعاة الأخلاق — إلى ضأن ومعز ؛رذلاء وفضلاء ؛ أشرار وأخيار ؛ مجرمين وموالين للقانون . حقاً إنه لمن المستحيل على الإنسان أن يعلو على الخير والشر . ولكن مادام معنى الخير فى نظرنا مرتبطاً بما هو موضع للمدح والثواب ، والشر بما هو فى العادة أهل للاستهجان والعقاب ، فإن العوامل المثالية للأخلاق ستظل دائماً وفى كل مكان فيما وراء الخير والشر . ولما كان الفن بريئاً تماماً من سائر الأفكار المستمدة من المدح والذم ، فليس بدعاً أن ينظر إليه من جانب القائمين على حراسة العرف بعين الريبة والتشكك . أما الفن الوحيد الذى يسلم به على مضض ، فهو ذلك الفن القديم « الكلاسيكى»

الذى أصبح موضع استحسان من قبل الجماعة (أو العرف الاجتماعى) ولكن على شرط أن يكون فى الإمكان – كما هى الحال مثلا بالنسبة إلى شكسبير – أن تُستَخلَص ببراعة من عمل الفنان أمارات التقدير للأخلاق التقليدية . ومع ذلك فإن ما يكوِّن لُبَّ القوة الأخلاقية التى يتمتع بها الفن إنما هو عدم اكتراثه بالمدح والذم ، نظراً لانشغاله بالخبرة التخيلية .

وما أصدق شلى حين يقول : « إن السر الأعظم للأخلاق إنما يكمن فى الحب ، أو فى الخروج عن طبيعتنا ، من أجل الاتحاد بالجمال الذى يتمثل فى تفكير الغير ، وأعمالهم ، وأشخاصهم . ولن يتسنى للمرء أن يصبح خيِّراً بحق ، اللهم إلا إذا كان فى وسعه أن يتخيل بعُمْق وشمول » . وما يصدق على الفرد إنما يصدق على النظام الكلى للأخلاق فى الفكر والفعل معاً . ولئن كان إدراك الاتحاد القائم بين الممكن والواقعى فى العمل الفنى هو نفسه خير كبير ، إلا أن الخير لا ينتهى عند تلك المناسبة الجزئية المباشرة التى يقترن بها ، وإنما يظل الاتحاد المتمثل فى الإدراك قائماً فى عملية تجديد الحوافز والأفكار . والأشكال الأولى للعمليات الواسعة الكبيرة التى فيها نعيد توجيه الرغبات والمقاصد البشرية إنما هى بالضرورة أشكال تخيلية . وليس الفن سوى أسلوب من التنبؤ لا يتوافر فى الإحصائيات والرسوم البيانية . والفن أيضاً إنما يشير إلى إمكان قيام علاقات إنسانية لا تتمثل فى مجموعة من القواعد والأوامر ، ولا تتجلى فى ضروب من التحذير والتدبير .

« والفن – حينما لا يعود الإنسان يخاطب الإنسان ، بل الإنسانية – قد ينطق بكلمة حق ، ينطق بها بطريق غير مباشر ، وذلك بأن يفعل الفعل فتتولد الفكرة » .

كشاف تحليلى

(ا)

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ذ)

(ر)

(ص)

(ض)

(ط)

(ظ)

(ع)

(غ)

(ف)

(ق)

(ك)

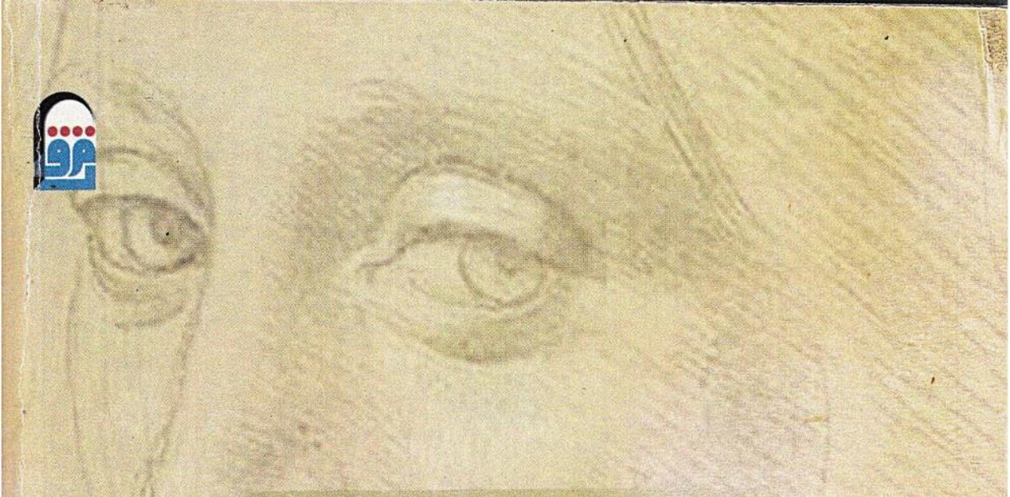
(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

(و)



يبدو جون ديوي- بنظريته في الفن التي أودعها كتابه هذا- فيلسوفًا مدهشًا ومحيرًا في الوقت ذاته. فنظريته في الفن هي من الرحابة وسعة الأفق بحيث تختلف مع العديد من النظريات الأخرى، وتتقاطع معها في الوقت ذاته؛ فهو يختلف مع التيار الكانطي الذي يؤكد على مبدأ النزاهة الجمالية وعلى تخليص الفن من الطابع العملي، ولكنه يتفق معه في القول بأن الجميل لا يتطابق مع النافع أو ما يخدم غرضًا ما. وهو يتفق مع الشكلانيين في تقدير أهمية الصورة في الفن، ولكنه يختلف معهم في اتخاذهم الصورة الفنية عنصرًا وحيدًا لقيمة العمل الفني؛ إذ لا بد أن تعبر الصورة عن شيء ما، دون أن يقتضي ذلك أن يكون التعبير عندئذ تقريرًا أو دلالة مباشرة؛ وهو يركز على ما هنالك من وشائج قربى بين الخبرة الجمالية وسائر الخبرات العملية، بما في ذلك الخبرات العادية والخبرات العلمية؛ ولكنه لا ينسى في الوقت ذاته أن يطلعنا على ما تِتميز به الخبرة الجمالية، دون غيرها من الخبرات. وكل هذا إنما هو دليل على ثراء وخصوبة نظريته في الفن.

لوحة الغلاف: ليوناردو دافنشي
تصميم الغلاف: إيناس الهندي